



La poésie orale peule des pêcheurs de la vallée du Fleuve Sénégal (Pékâne) : approche géopoétique

Marie Lorin

► To cite this version:

Marie Lorin. La poésie orale peule des pêcheurs de la vallée du Fleuve Sénégal (Pékâne) : approche géopoétique. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité; Université Cheikh Anta Diop (Dakar), 2015. Français. NNT : 2015USPCF014 . tel-01368959

HAL Id: tel-01368959

<https://theses.hal.science/tel-01368959>

Submitted on 20 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Institut National des Langues et Civilisations Orientales
École doctorale n°265 *Langues, littératures et sociétés du monde*
Langues, Langages et Cultures d'Afrique Noire (LLACAN-UMR8135)

THÈSE EN COTUTELLE

avec

L'Université Cheikh Anta Diop de Dakar

présentée par :

Marie LORIN

soutenue le : **25 septembre 2015**

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**

Discipline : Littératures et Civilisations

La poésie orale peule des pêcheurs de la vallée du Fleuve Sénégal (Pékâne): approche géopoétique

Tome 1 : Analyse

Thèse dirigée par :

Madame Ursula BAUMGARDT
Monsieur Bassirou DIENG

Professeur des universités, INALCO
Professeur des universités, Université Cheikh Anta Diop de Dakar

RAPPORTEURS :

Monsieur Alpha Ousmane BARRY
Monsieur Romuald FONKOUA

Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne
Professeur des universités, Université Paris Sorbonne

MEMBRES DU JURY :

Madame Ursula BAUMGARDT
Monsieur Bassirou DIENG
Monsieur Alpha Ousmane BARRY
Monsieur Romuald FONKOUA
Monsieur Xavier GARNIER

Professeur des universités, INALCO
Professeur des universités, Université Cheikh Anta Diop de Dakar
Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne
Professeur des universités, Université Paris Sorbonne
Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3

Remerciements

Cette thèse fut nourrie de rencontres et de soutiens.

Merci à ma directrice de recherche Ursula Baumgardt dont la confiance et les encouragements m'ont permis de mener ce travail à bien et à mon co-directeur de recherche, Bassirou Dieng, d'avoir accepté de me suivre et de m'aider depuis mes premiers séjours au Sénégal.

Merci aux collègues qui m'ont accompagnée et aidée tout le long de cette thèse :

- à Mélanie Bourlet pour ses conseils précieux qui ont donné un nouvel envol à ce travail et pour son aide dans l'appréhension du poulâr,
- à Aliou Mohamadou pour la relecture de mes corpus,
- à Christiane Seydou pour ses relectures et conseils,
- à l'ensemble de l'équipe 3 du LLACAN , Sandra Bornand, Paulette Roulon-Doko et Jean Derive dont les conseils et la bienveillance m'ont accompagnée durant toutes ces années
- à mes collègues et professeurs de l'Université de Dakar : Abdoulaye Keita, Ndiabou Séga Touré, Amadou Ly, Lilyan Kesteloot, Mamadou Ba et Ibrahima Sow,
- aux membres du LLACAN : à Magali Diraison et Jeanne Zerner pour l'aide apportée tout le long de ma thèse., à Benoît Legouy pour m'avoir aidée à mettre en forme mes corpus, à Jérôme Picard pour m'avoir initiée à la cartographie, à Martine Vanhove pour sa relecture,
- aux membres du service audiovisuel de l'UPS, Franck Guillemain et Céline Ferlita. Leur professionnalisme et leur gentillesse m'ont beaucoup aidée dans mes expérimentations audiovisuelles,
- aux doctorants du LLACAN.

Un grand merci à tous mes amis et collaborateurs français et sénégalais sans qui rien de tout cela n'aurait été possible.

Merci à Abdoulaye Sow pour son aide précieuse dans la transcription des corpus de Diârâlé, à Mamadou Wone pour les entretiens de Podor et de Ngaolé, à Jamal Sow pour les récits du Tyamaba de Guédé.

Il n'est pas de remerciement assez fort pour exprimer toute ma gratitude à la famille Maal de Podor. C'est la rencontre de cette famille qui a rendu cette thèse possible :

- Merci à Iba d'être un si bon initiateur ainsi qu'un ami inspirant et généreux.
- Merci à Houlye Ndongue et Faty Maal de m'accueillir chaque année avec tant de générosité et de m'avoir fait partager tant de beaux moments.

Merci à Souleymâne Maal et Souleymâne Sall de m'avoir ouvert leur art et d'avoir permis à ce corpus d'exister.

Merci à la famille Sy de Podor, à Abdoularman Niang, aux familles Gangué et Diop de Guédé.

Merci à tous ceux qui m'ont ouvert la porte de leur foyer me permettant de me sentir chez moi au Sénégal:

- à la famille Diédhiou de Keur Mbaye Fall, en particulier Viviane Diédiou, qui m'a la première accueillie au Sénégal en 2007,
- à Marie Rose Diédiou, sa générosité et son humour m'ont permis d'apprivoiser Dakar,
- à la famille Sagna de Keur Massar,
- à la famille Kane de Podor : merci à Idrissa, Fama et leurs filles de m'avoir reçue avec tant de gentillesse et de bienveillance,
- à la famille Diallo de Sébikotane, merci particulièrement à Cira dont la prévenance et la délicatesse m'ont aidée à mener à bien mes deux derniers séjours.

Merci à mes amis de m'avoir toujours soutenue, une pensée particulière pour Tanguy, nomade des temps modernes dont la confiance m'a tant aidée toutes ces

années, Anne-Laure pour être une amie si fidèle et sincère, Romain dont la fantaisie m'inspire depuis si longtemps, et bien sûr à Marie.

Merci à ma grande famille :

- à mes parents pour m'avoir toujours soutenue et encouragée avec bienveillance et amour, Villeperdue vogue maintenant sur les eaux du fleuve Sénégal ...
- à mes frères et mes belles-sœurs qui furent des sources constantes de réconfort et de motivation,
- à mes grands-parents, ceux qui sont là et ceux qui sont nous ont quittés,
- à mes tantes, oncles, cousins et cousines d'être des présences si joyeuses et pleine d'amour

Enfin, merci à ma petite famille, Anchao et Chihita, dont la présence illumine ma vie au quotidien par son amour, sa créativité et son soutien constant. Sans elle, je n'aurais pu terminer cette thèse. Un jour, on verra un crocodile dans le fleuve...

Sommaire

Sommaire.....	1
Remerciements.....	1
Introduction.....	8
1- Présentation des performances	9
2- Annonce du plan	14
3- Cadres théoriques	16
Partie 1 : Environnement textuel et social du Diârâlé : vers une approche locale de la poésie des pêcheurs (Soubalbés)	21
Chapitre 1- mythe global et mythe local	24
1- 1- histoire du Tyamaba.....	24
1- 2- Le Tyamaba d'Hampaté Bâ	25
1-3- Le Tyamaba sur l'île à Morfil.....	32
Chapitre 2- Un réseau littéraire autour de l'eau	40
2-1-Ngaolé.....	40
2-2- Podor	52
Chapitre 3- Les Soubalbés et l'eau au Foûta Tôro	71
3-1- Organisation sociale.....	71
3-2- Des savoir-faire techniques : entre maîtrise du fleuve et transmission.....	82
3-3- Maîtrise d'un langage magique	91
Conclusion Partie 1	96
Partie 2 : Le Pékâne, de Guélâye Âli Fâl aux poètes contemporains : dynamisme du Diârâlé	98
Chapitre 1- Présentation du Pékâne	100
1-1- Définition générale.....	100
1-2- Formes du Pékâne	109
Chapitre 2- Contextes de production du Pékane.....	135
2-1- Le Fifiiré (fiifiire), la poésie de combat.....	135
2-2- Le Pékâne de la pêche	140
2-3- Le Pékâne des tournées: une poésie de la rencontre	142
2-4- De la diffusion à la radio au Pékâne sur internet	144
Chapitre 3- Les Poètes du Pékâne : De Guélâye Âli Fâl aux poètes contemporains	150
3-1- Guélâye Âli Fâl, le renouveau du Pékâne	150

3-2- Souleymane Maal	170
3-3- Souleymane Sal	188
3-4- Performer le Pékâne	203
Conclusion Partie 2	206
Partie 3- Le Diârâlé : du nomadisme d'une poésie paysagère	207
Chapitre 1- Le diârâlé, une description rhizomatique du paysage fluvial	210
1-1- L'eau : principe connectif de l'agencement.....	211
1-2- Le Diârâlé : des plateaux paysagers	231
1-3- Le Diârâlé, poésie cartographique : Des mots aux cartes	265
Chapitre 2- Le nomadisme en lutte.....	282
2-1- Un changement de paradigme.....	283
2-2- Les soubalbé face à ces bouleversements	302
2-3- Mise en place de discours de lutte autochtones	308
Conclusion partie 3	316
Conclusion générale.....	317
Bibliographie.....	322
Table des figures	330
Table des matières	335

Introduction

Cette étude propose de mettre en relation une pratique poétique propre à la communauté des pêcheurs du fleuve Sénégal, le Pékâne (*Pekaan* en poulâr¹) – en particulier l’une de ses composantes la moins connue, le Diârâlê (*jaaraale* en poulâr)- et un paysage : la vallée du Fleuve Sénégal. Le Pékâne est une poésie orale en poulâr chantée *a capella* par des Soubalbés², c’est-à-dire les membres de la caste thioubalo. Le Diârâlê est couramment défini comme de la poésie descriptive. Il s’agit d’une poésie ancrée dans un territoire local qui retrace l’itinéraire des poètes circulant au bord du fleuve Sénégal. Cette dimension géographique fondamentale a orienté le choix d’un cadre théorique particulier, celui de la géopoétique, qui n’a pas encore été mis à l’épreuve pour étudier le Pékâne et ses différentes composantes³. C’est pourquoi cette étude essaiera de montrer en quoi le Diârâlê peut être défini comme une poésie paysagère qui a su s’adapter à un contexte très mouvant.

1- PRESENTATION DES PERFORMANCES

Cette thèse repose sur l’étude des performances de deux poètes tous deux issus de la communauté thioubalo: Souleymâne Maal et Souleymâne Sall. Ce corpus qui comprend six textes est présenté en annexe. Leurs performances ont été filmées, transcrites, traduites et annotées. Ce sont ces performances, qui seront plus spécifiquement analysées tout au long de cette étude. Cependant, des références seront faites à d’autres textes. Ainsi, l’œuvre de Guélâye Âli Fâl, chanteur de Pékâne aujourd’hui décédé mais dont une partie de l’œuvre a été enregistrée et publiée sera

¹ Le poulâr (pulaar) est la variante dialectale du peul, parlée dans la région du Foûta Tôro (nord du Sénégal, Sud de la Mauritanie, Ouest du Mali). Les corpus de cette étude sont tous en poulâr.

² L’orthographe francisée, Soubalbés au pluriel (*subalbe* en poulâr) et Thioubalo au singulier (*cuballo* en poulâr), sera régulièrement utilisée dans cette étude. Ces termes sont fréquemment traduits par pêcheurs ou pêcheur en français. Comme je l’expliquerai de façon plus approfondie au moment de la présentation des traits définitoires de la culture thioubalo, cette traduction ne recouvre qu’un aspect, certes dominant, de la culture des Soubalbés, leur activité de pêche. Mais, dans la mesure où cette étude porte sur les différentes dimensions de cette culture, et notamment de sa culture littéraire, il me semble plus pertinent de garder une version francisée de ce terme et d’en montrer la complexité.

³ Pour une lecture critique des différentes études menées sur le Pékâne, voir la deuxième partie.

également abordée. Des récits fondateurs de plusieurs villages seront aussi mentionnés.

1-1- Le Foûta

Ces différentes performances sont toutes issues de la même région, l'Île à Morfil qui est située dans le Foûta Tôro sénégalais.

Le Foûta Tôro est une région qui borde de part et d'autre le fleuve Sénégal. Ce dernier est formé par l'assemblage au Mali de deux cours d'eau, le Bafing, long de 760 km qui prend sa source en Guinée dans la région peule du Foûta Djallon et le Bakoye. Un troisième affluent d'importance vient rejoindre le fleuve. Il s'agit du Falémé, long d'environ 650 kilomètres qui prend également sa source dans le Foûta Djalou. Le fleuve Sénégal se jette dans l'Océan Atlantique au niveau de Saint-Louis.

Ce vaste espace se subdivise en trois régions distinctes :

- le Haut Bassin qui s'étend depuis le Foûta Djalou jusqu'à la ville de Bakel, ville frontalière entre le Mali et le Sénégal. C'est cette région qui fournit l'essentiel des précipitations qui seront à l'origine du phénomène de crue et de décrue du fleuve.
- la Vallée qui s'étend de Bakel à Dagana : c'est dans cette région que se déroulent les performances enregistrées. La Vallée est le berceau du Pékâne.
- et enfin le Delta qui va de Dagana jusqu'à l'embouchure du fleuve non loin de Saint-Louis.

Dans la Vallée du Fleuve Sénégal, le Pékâne est originaire d'une région plus restreinte, appelée l'Île à Morfil. Cette île, longue d'environ 150 kilomètres se trouve entre le Fleuve Sénégal et l'un de ses défluent, le Doué. C'est de cette île dont sont originaires tous les poètes dont il sera question mais aussi toutes les personnes ressources citées. Cette île est un point d'ancrage majeur pour les Soubalbés qui y ont créé de nombreux villages. En effet, durant l'hivernage, lorsque le fleuve rentre en crue, l'île se transforme en archipel où bien souvent seules les pirogues permettent de

passer d'un village à un autre. C'est donc un lieu de prédilection pour les Soubalbés et autrefois un lieu très poissonneux.

La carte qui suit montre le Fleuve Sénégal à cheval entre la Mauritanie, le Sénégal et le Mali ainsi que l'île à Morfil et le Foûta. C'est ce fond de carte qui sera utilisé tout au long de cette étude, puisque c'est sur l'Île à Morfil que j'ai réalisé tous mes terrains dans la communauté des Soubalbés (pl : subalbe, sg : cuballo).

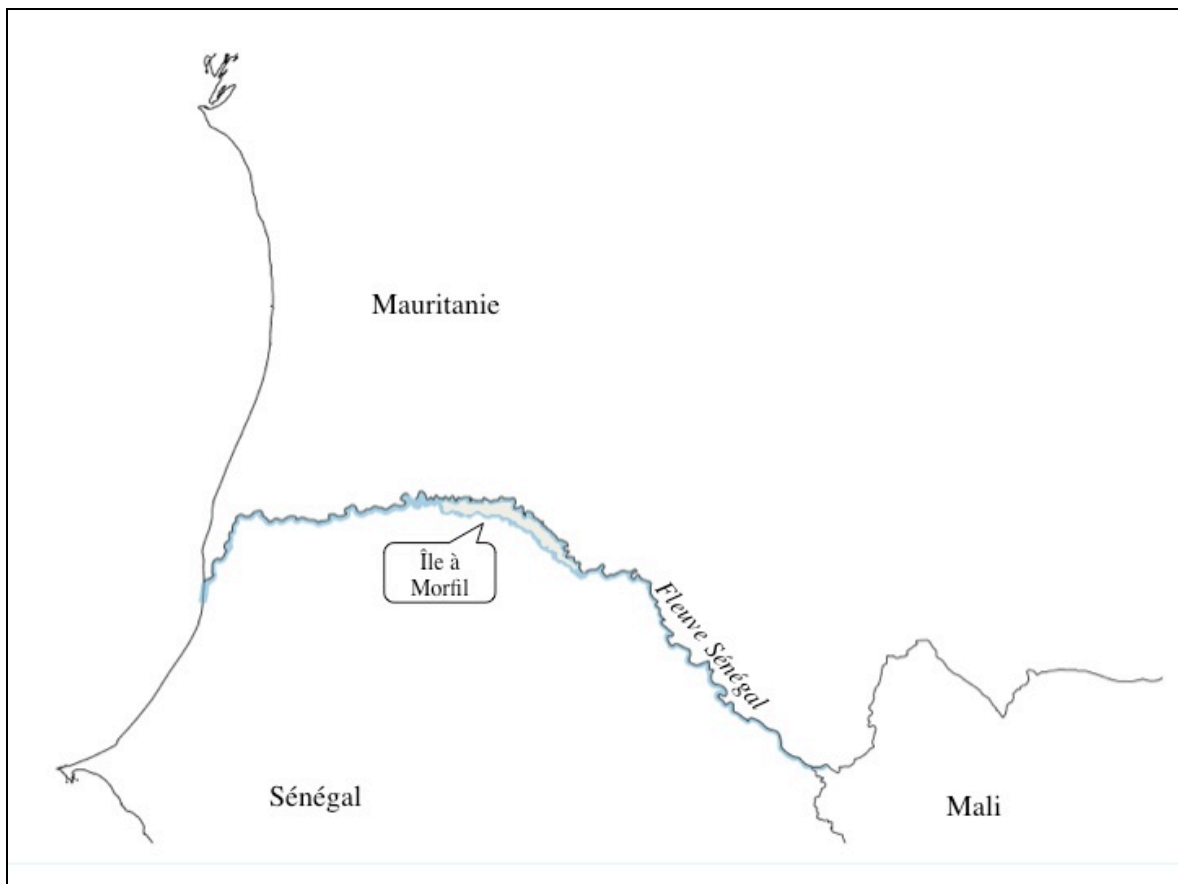


Figure 1: Le Fleuve Sénégal et l'Île à Morfil (carte: Marie Lorin).

1-2- Les Soubalbés

Je présenterai de façon plus approfondie les Soubalbés dans la première partie. Mais dès à présent, quelques mots de présentation semblent nécessaires. Les Soubalbés forment la caste reliée à l'eau. Ils font partie des hommes nobles dans une société foûtankaise qui voit sa population se répartir en trois groupes distincts, les

nobles, les artisans et les descendants de captifs⁴. Les Soubalbés sont définis par leur rapport à l'eau. Pêcheurs, ils ont longtemps fournis à la population du Foûta le poisson consommé lors des repas. Mais leur rôle ne s'arrête pas là. Ils furent longtemps chargés d'assurer la sécurité sur les rives du fleuve. C'est pourquoi, ils sont aussi chasseurs, traquant et parfois tuant les animaux aquatiques tels que les crocodiles ou les hippopotames qui auparavant provoquaient de gros dégâts humains sur les bords du fleuve. Ce rôle de protection est bilatéral. Ils sont chargés de protéger les hommes du fleuve mais de protéger le fleuve des hommes. C'est pourquoi les Soubalbés font respecter un certain nombre de règles visant à protéger les eaux du fleuve dont ils sont responsables. Chaque personne voulant traverser le fleuve ou le faire traverser à ses troupeaux devra d'abord demander l'autorisation au Thioubalo en charge localement sous peine de perdre la vie. Cette double protection est réalisée à partir de compétences aussi bien techniques, que magiques. En effet, les Soubalbés sont connus pour entretenir un dialogue magique avec le fleuve à base d'incantations et de plantes.

Les Soubalbés sont donc les maîtres de l'eau, ils sont craints et respectés par les autres catégories socio-professionnels et jouissent d'une grande indépendance. Cette position sociale assez privilégiée est en pleine évolution, comme le sont les autres catégories sociales. Les castes sont ainsi de plus en plus contestées mais si elles demeurent jusqu'aujourd'hui bien implantées. Mais surtout, ce sont les bouleversements écologiques majeurs, en premier lieu le bouleversement du régime fluvial qui viennent remettre en cause cet équilibre social. Ce sera l'un des enjeux de cette thèse, montrer en quoi les changements environnementaux ont profondément influencer la culture thioubalo, et en premier lieu, sa littérature.

⁴ Pour l'organisation sociale du Foûta Tôro, voir "*Les hiérarchies sociales et leurs fondements idéologiques chez les Haalpulaar'en (Sénégal)*", (Kyburz, 1994) et « *Les toucouleurs du Fouta Tooro: Stratification sociale et structure familiale.* » (Wane, 1969).

1-3- Terrains et corpus

De 2010 à 2014, j'ai réalisé sept séjours au Foûta Tôro⁵, en logeant à chaque fois dans la ville de Podor, chef lieu de département du même nom, ville riveraine du Fleuve Sénégal qui forme la porte d'entrée dans le Foûta. Avant cela, grâce à une année passée à étudier à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar (2007/2008), je me suis rendue dans plusieurs autres régions du Sénégal, notamment la Casamance, plus spécifiquement le Foulâdou, où j'ai collecté des versions du mythe du Tyamaba dont il sera question dans la première partie. Le fait d'être retournée à plusieurs reprises au même endroit m'a permis d'approfondir les relations avec mes informateurs et donc ma compréhension non seulement des performances collectées mais aussi de l'environnement dans lequel elles prenaient place. Mais cet ancrage à Podor n'a pas empêché ma démarche d'être multilocale et multisite⁶. À partir de Podor, j'ai visité plusieurs localités de l'Île à Morfil : Ngaolé, Gayô, Doué, Guiya, Ndioum, Guédé, etc. En diversifiant les lieux d'enquêtes, certes dans un périmètre restreint, j'ai pu comprendre comment des textes étaient profondément inscrits dans un territoire et une histoire locale mais comment aussi ils circulaient d'un lieu à un autre, notamment grâce à la poésie. Par ailleurs, cette approche multisite m'a permis de mettre à jour ce réseau intertextuel qui sous-tend les performances de Diârâlé. En effet, chaque poète insère dans sa poésie une multitude de références à des lieux qu'il a visités où dont il a entendu parler. Cette multiplicité d'éléments locaux a rendu le travail sur le corpus, et en particulier les annotations particulièrement laborieux mais aussi très riche pour l'analyse. C'est précisément l'abondante présence de noms propres qui m'a mise sur la voie d'une approche géopoétique pour l'analyse de cette poésie. En effet, un long travail d'annotations précises et exhaustives a été réalisé pour être en mesure de

⁵ Ces séjours (février 2010, de septembre à décembre 2010, d'octobre à décembre 2011, d'octobre à décembre 2012, septembre 2013, février 2014, décembre 2014) ont été réalisés grâce aux financements du LLACAN (Langue, Langage et Cultures d'Afrique Noire), UMR-8135, mon laboratoire de rattachement, et à l'AUF (Agence Universitaire de la Francophonie) qui m'a octroyé une bourse doctorale de 2010 à 2013 impliquant une présence de trois mois par an au Sénégal.

⁶ Pour l'approche multilocale voir "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography" (Marcus, 1995).

situer les lieux et plantes mentionnées, les personnes nommées⁷. Or, ce type de travail jusqu'à présent n'avait pas été réalisé de manière aussi détaillée sur les corpus de Diârâlê déjà publiés, reléguant ainsi la dimension géographique de cette poésie au second plan. Ce travail d'annotations fut possible grâce aux différents retours sur le terrain qui m'ont permis de vérifier toutes les transcriptions et traductions -que j'avais faites depuis la France en collaboration avec un locuteur du poulâr résidant en France⁸- avec les poètes eux-mêmes.

2- ANNONCE DU PLAN

C'est donc de ce rapport entre le paysage du Foûta et la production poétique de la caste des Soubalbés dont il sera question dans cette étude.

Une première partie introductive intitulée : « *Environnement textuel et social du Diârâlê : vers une approche locale de la poésie des pêcheurs (Soubalbés)* » effectuera un retour réflexif sur les enquêtes de terrain qui ont abouti à cette étude. Ce retour permettra d'abord de montrer la découverte progressive de tout un monde littéraire, véritable réseau intertextuel et arrière-plan du Diârâlê. Cette découverte s'est faite grâce à un ancrage local de plus en plus marqué dans la communauté thioubalo, véritable cœur battant de cette étude. Cet ancrage eut un impact très fort sur mon analyse des textes. Il me semble nécessaire d'interroger ma place sur le terrain pour mieux comprendre comment les représentations dont j'ai été investies ont influencé

⁷ Cette abondance de noms propres mais aussi de vocabulaire spécifique propre à la botanique ou à la géographie fluviale rend ces textes particulièrement hermétiques. J'ai eu ainsi recours aux lexiques spécialisés de l'ARED (Associates in Research & Education for Development) "Lekde e pudî"[Arbres et Plantes] (Kah, 1997) et Saggitorde Fannuyankore, Taariindi, Demal, Ngaynaaka [Dictionnaire thématique, Environnement, Agriculture, Élevage], (Kah, Dem et Jallo, 2000) ainsi qu'au dictionnaire botanique "Arbes, Arbustes et Lianes des zones sèches d'Afrique de l'ouest" (Arbonnier, 2002). Par ailleurs plusieurs dictionnaires de langues ont été nécessaires (Gaden, 1914 ; Seydou, 1998 ; Zoubko, 1995).

⁸ J'ai entamé des études de peul à l'Inalco qui ont été interrompues par mon premier séjour au Sénégal pendant un an. Étant donné la complexité des textes à transcrire, j'ai sollicité dans un premier temps l'aide d'un locuteur natif, Abdoulaye Sow, par ailleurs étudiant à l'Inalco, pour établir une première transcription que j'ai par la suite longuement retravaillée à l'aide d'outils grammaticaux et lexicaux, ainsi qu'avec les poètes eux-mêmes qui m'ont permis d'améliorer considérablement ma connaissance de la langue et de percevoir pleinement le sens de ces textes.

non seulement ma collecte de texte mais aussi ma compréhension du contexte⁹. La présentation des Soubalbés qui conclura cette première étape introductive est directement issue de cette expérience d'immersion dans une communauté et dans une famille tout en rappelant quelques traits généraux déjà bien connus dans les études peules mais nécessaires pour comprendre le contexte général. C'est la multiplicité des connexions établies entre des éléments de nature différentes qui permet de comprendre au mieux les différentes influences qui constituent le Diârâlê.

La seconde partie de cette étude, intitulée « *Le Pékâne de Guélâye Âli Fâl aux poètes contemporains : dynamisme du Diârâlê* », s'attachera à définir plus précisément ce qu'est le Pékâne et à situer le Diârâlê, qui en est la composante la plus méconnue. Je m'interrogerai sur les évolutions actuelles de cette pratique poétique, à la fois ancrée dans une histoire marquée par la figure tutélaire de Guélâye Âli Fâl et pourtant en plein renouvellement grâce à une nouvelle génération de poètes, à l'instar de ceux dont les performances constituent le corpus de cette étude. Il s'agira de montrer que le Diârâlê est un genre particulièrement dynamique et qui a su se perpétuer au-delà de Guélâye Âli Fâl, qui a fait jusqu'à présent l'objet de toutes les publications portant cette pratique poétique.

La troisième et dernière partie de cette étude intitulée « *Le Diârâlê : du nomadisme d'une poésie paysagère* » s'interrogera sur la place du paysage dans le Diârâlê. À partir de l'analyse textuelle des différents types de lieu décrits dans cette poésie, le fonctionnement rhizomatique du Diârâlê sera analysé. Cette partie posera l'hypothèse de l'eau comme un principe connectif créant du lien entre des plateaux paysagers. Cette connectivité entre poésie et paysage permettra de réfléchir dans un

⁹ La réflexivité est un sujet de plus en plus central dans l'anthropologie mais aussi dans les études sur la littérature orale. Ce mouvement consiste à interroger la place du chercheur sur le terrain et ses conséquences sur les données collectées. À ce sujet, voir par exemple le numéro des Cahiers de Littérature Orale intitulé, *Pratiques d'enquêtes* (Biebuyck, Bornand et Leguy, 2008) qui revient largement sur cet aspect. L'article de Sandra Bornand en particulier permet d'explorer l'influence de la représentation du chercheur sur les données qu'il collecte (Bornand, 2008). Dans le monde peul, Paul Riessman fait figure de précurseur grâce à son ouvrage, *Société et liberté chez les Peul Djelgôbé de Haute-Volta: essai d'anthropologie introspective* (Riesman, 1974) qui fait accorder une large place à son expérience de chercheur sur le terrain. Enfin l'ouvrage *De l'ethnologie à l'anthropologie réflexive* (Ghasarian et Abélès, 2002) fait figure de référence sur ce sujet.

deuxième temps à l'impact des bouleversements environnementaux sur la poésie elle-même, mais aussi à la façon dont elle est reçue. Dans quelle mesure cette poésie paysagère peut-elle être considérée aujourd'hui comme un discours écologique autochtone ?

3- CADRES THEORIQUES

3-1- L'oralité

Pour mener cette analyse, plusieurs orientations théoriques encadreront ma réflexion. Cette thèse a d'abord débuté par un cursus de littérature générale et comparée, avec une focalisation sur la littérature francophone par le biais de l'œuvre d'Amadou Hampaté Bâ¹⁰. Les récits initiatiques d'Hampaté Bâ, et plus généralement les nombreuses références à la littérature orale peule qui émaillent ses textes m'ont amenées à commencer un cursus de peul à l'INALCO, et ensuite à partir sur le terrain pour collecter moi-même des performances de littérature orale.

Cette double entrée, à la fois dans une langue, le peul, et dans un mode littéraire, l'oralité, m'a amenée à trouver de nouveaux outils d'analyse. C'est pourquoi l'ethnolinguistique et l'anthropologie linguistique¹¹ ont constitué tout le long de mon

¹⁰ J'ai consacré deux mémoires de master à l'œuvre d'Amadou Hampaté Bâ et un article:

- un mémoire de Master 1, soutenu à l'Université Paris 4 La Sorbonne, plus spécifiquement au Centre International d'Études Francophones, qui portait sur le récit initiatique Kaïdara
- Un mémoire de Master 2 soutenu également à Paris 4 qui portait sur le mythe du Tyamaba
- Un article intitulé "*Kaïdara d'Amadou Hampaté Bâ: source et transfert initiatiques africains*" (Lorin, 2009).

¹¹ Pour l'ethnolinguistique, les travaux de Geneviève Calame Griaule dans le cadre francophone sont fondateurs et ont permis aux littératures orales de devenir un champ d'études à part entière (Calame-Griaule, 1970, 1977, 2007). Plus récemment, les travaux de l'équipe de recherche du LLACAN dont je fais partie ont continué à étudier les littératures orales africaines voir notamment (Baumgardt et al., 2005 ; Baumgardt et Derive, 2008 ; Baumgardt et Ugochukwu, 2005). L'anthropologie linguistique française, relativement récente, s'est beaucoup inspirée à la fois de l'ethnolinguistique mais aussi des recherches américaines faites dans ce domaine, voir à ce propos l'ouvrage "*Anthropologie des pratiques langagières*" de Sandra Bornand et Cécile Leguy qui revient sur l'histoire de cette discipline et sur les principales notions qu'elle met en avant (Bornand et Leguy, 2013).

parcours de recherche des cadres théoriques fondamentaux pour aborder aussi bien l'oralité comme pratique langagière mettant au centre les notions de performances¹² et de contexte. Mon entrée dans le monde de la littérature orale s'est d'abord faite par le mythe, objet littéraire et anthropologique qui fut le sujet de bien des discussions sur lesquelles je reviendrai dans la première partie de cette étude. Pour ce faire, j'ai pu m'appuyer sur quelques travaux africanistes¹³ mais surtout sur les travaux d'hellénistes qui ont travaillé sur les mythes grecs dans une perspective anthropologique¹⁴. tels que Marcel Détienne, J-P Vernant, Claude Calame, Grégory Nagy.

Toutes ces influences forment le cadre théorique général sur lequel je me suis appuyée pour développer mon analyse. D'autres influences furent néanmoins déterminantes dans mon approche.

3-2- La géopoétique

Le terme de paysage sera central dans l'analyse du Diârâlê. Il sera ici entendu comme un point de vue posé sur un espace donné. Ce point de vue permet de dessiner la représentation de l'espace. Il s'agira donc ici de comprendre en quoi le paysage est moteur dans la création poétique. C'est pourquoi cette étude s'intitule « approche géopoétique ». Ce terme de géopoétique fut utilisé par plusieurs penseurs ou

L'université Cheikh Anta Diop de Dakar a aussi été un centre formateur fondamental mes études sur les littératures orales voir notamment (Kesteloot et Dieng, 2009).

¹² La notion de performance a été très étudiée en littérature orale. Voir le numéro des Cahiers de Littérature Orale intitulé « *Autour de la performance* » (Baumgardt et Bornand, 2009), l'ouvrage « *Compétence et performance* » (Bornand et Leguy, 2014), l'ouvrage de Grégory Nagy « *La poésie en acte, Homère et autres chants* » (Nagy et Bouffartigue, 2000).

¹³ Peu de choses ont été écrites sur les mythes en Afrique. Mais notons tout de même l'ouvrage fameux de Marcel Griaule, (Griaule, 1997), les ouvrages de Kesteloot sur les mythes d'eau africains (Kesteloot, 2007), de Bassirou Dieng sur les mythes Wolofs (Dieng et Kesteloot, 2015) des articles de Jean Derive ((Derive, 2002, 2005).

¹⁴ Dans ce cadre les travaux de Marcel Détienne ont été très importants pour moi, notamment *L'invention de la Mythologie* (Détienne, 1992). Citons aussi les travaux de Jean-Pierre Vernant (Detienne et Vernant, 2008 ; Detienne, Vernant et Lévi-Strauss, 2007 ; Vernant, 1990, 2012), ceux de Claude Calame (Calame, 1984, 1998, 2002, 2005). Claude Calame participe régulièrement au groupe de travail basé à Paris 7, le Groupe de Recherche en Ethnopoétique. *La voix actée* (Calame, 2010) réunit des contributions qui me furent aussi très utiles.

chercheurs réfléchissant sur les liens entre paysage et littérature. Ces liens sont de plus en plus présents dans les études littéraires, notamment dans le domaine africaniste¹⁵.

La question du paysage est de plus en plus présente en littérature dans le champ francophone mais aussi dans les études anglosaxonnes, où les théories « *ecocriticism*, *geopoetics* » gagnent de plus en plus en visibilité. Cette émergence va de pair avec l'affirmation de plus en plus forte de l'écologie comme discours politique mais aussi comme nouveau cadre de pensée générale.

Pour cette étude, plusieurs travaux ont directement influencé mon approche jusqu'à la nommer « approche géopoétique ». Le terme de géopoétique lui-même vient de l'œuvre de Kenneth White¹⁶, poète et essayiste écossais ayant travaillé toute sa vie sur les liens entre littérature et paysage ou environnement dans un sens très large. Mais c'est la géopoétique telle que définie par Michel Collot, qui servira davantage de cadre théorique¹⁷. En effet, pour Collot, chercheur en littérature de Paris 3, la géopoétique (Collot, 2011b) « *étudie les rapports entre l'espace et les formes et genres littéraires, et qui peut déboucher sur une poïétique, une théorie de la création littéraire*. ». Cette ambition théorique est contenue dans le projet de White, il s'agit bien par la géopoétique d'analyser sur un jour nouveau les moteurs de la création littéraire.

Collot distingue, quant à lui, trois approches distinctes qui explorent chacune les liens entre littérature et géographie. Il y aurait d'abord la géographie de la littérature qui consisterait à analyser « le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres, se situe sur le plan géographique, mais aussi historique, social et culturel », la géocritique qui « étudie les représentations de l'espace dans les textes eux-mêmes, se situe plutôt sur le plan de l'imaginaire et de la thématique ».

¹⁵ Voir à ce propos, le prochain numéro des Études Littéraires Africaines, intitulés « *Littératures africaines et paysage* » (Garnier et Halen, 2015).

¹⁶ Voir notamment ses deux ouvrages: *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique* (White, 1994) et *L'esprit nomade* (White, 2008), ainsi que son site internet dédié à la géopoétique : <http://www.institut-geopoetique.org/fr/>.

¹⁷ Voir: *La pensée-paysage*, (Collot, 2011a) *Point de vue sur la perception des paysages* (Collot, 1986), *Paysage et Poésie* (Collot, 2005). Bertrand Westphal a aussi contribué à l'émergence de

Cette thèse s'appuiera sur ces trois approches simultanément. Il s'agira d'abord de plonger dans la géographie du Diârâlé. Le contexte géographique sera explicité, dans ses composantes géographiques mais aussi historique, social et culturel. Les changements intervenus dans ce contexte seront eux aussi présentés, partant de l'hypothèse que ces changements ont impacté non seulement les textes eux-mêmes, mais aussi la façon dont ils ont été reçus.

L'aspect géocritique sera lui aussi bien présent. Les représentations de l'espace seront analysées pour montrer en quoi le paysage si particulier du fleuve Sééngal habite aussi bien l'imaginaire poétique des poètes que la thématique générale du Diârâlé.

Enfin, la géopoétique qui pose le paysage comme poétique, c'est-à-dire comme théorie de la création littéraire, sera le fil conducteur constant de mes analyses. Cette étude repose entièrement sur l'idée que le Diârâlé met le paysage au centre de la création poétique. Or, ce langage poétique passe par la singularisation des rapports entre poètes, Soubalbés et paysage. Cette singularisation montre un rapport actif à l'environnement. Les populations riveraines ne subissent pas leur environnement, elles l'investissent, notamment par le biais de la poésie, vivant ainsi une forme d'écologie poétique qui résonne de plus en plus politiquement.

3-3- Rhizome, nomadisme et écologie

C'est pourquoi cette approche géographique, géocritique et géopoétique ira de pair avec une autre approche tirée elle de l'œuvre de Félix Guattari, *Les trois écologies* (Guattari, 1989) et de son travail réalisé avec Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, (Deleuze et Guattari, 1980) plus particulièrement les chapitres « *Rhizome* » et « *Traité de nomadologie : la machine de guerre* ». La vision en réseau que j'utiliserai tout le long de mes réflexions est issue en grande partie de leur réflexion sur le rhizome comme modèle d'organisation de l'espace mais aussi de la littérature. Par ailleurs, la référence à la nomadologie d'une part et à la vision de l'écologie défendue par Guattari me permettra d'expliquer la nature particulière du lien entre les Soubalbés

la géocritique dans le champ universitaire, voir notamment: *La géocritique: réel, fiction, espace* (Westphal, 2007), *La géocritique: mode d'emploi* (Westphal, 2000).

et leur paysage tel qu'il se présente dans la poésie. Ces concepts me serviront à décrire le paysage ouvert présenté par le Diârâlê et la complexité des différents éléments qui le constitue. Or, c'est précisément ce principe d'un espace ouvert, non délimité, parcourable librement par les poètes que les changements environnementaux ont ébranlé. Ces derniers seront également analysés comme déclencheurs d'une nouvelle façon d'énoncer et de recevoir le Diârâlê.

C'est ces différents aspects plus méconnus du Pékâne que cette étude souhaite mettre en avant :

- comment le Diârâlê s'est-il construit sur un réseau non seulement intertextuel mais aussi social et culturel ?
- comment le Diârâlê s'est-il perpétué au-delà de Guélâye Âli Fâl ?
- en quoi le Diârâlê peut-il être considéré comme une poésie paysagère et nomade en prise avec les bouleversements environnementaux qui frappent de plein fouet la Vallée du Fleuve Sénégal?

Partie 1 - Environnement textuel et social du Diârâlé : vers une approche locale de la poésie des pêcheurs (Soubalbés)

Cette première partie s'attachera à mettre en lumière le réseau textuel et social - forcément non exhaustif- dans lequel le Diârâlé prend place, à travers l'exposé de mon itinéraire de recherche. Il s'agira donc d'opérer un retour réflexif sur les enquêtes qui ont abouti à cette étude. Cette réflexivité me permettra d'interroger ma place en tant que chercheuse sur le terrain dans la constitution des corpus d'une part et dans leur analyse d'autre part. Comment s'est construit l'enquête qui m'a vue d'abord analyser des récits fondateurs pour finalement proposer un corpus poétique ? Comment les liens entretenus avec mes informateurs m'ont peu à peu conduite à réfléchir sur la place du paysage dans le Diârâlé ?

Le premier chapitre retracera mon entrée dans le monde littéraire de l'eau chez les Peuls, qui se fit d'abord par l'écrit, grâce à la découverte d'un récit évoqué par Amadou Hampaté Bâ, le mythe du Tyamaba¹⁸. En collectant sur le terrain des versions orales de ce mythe d'eau, j'ai pris conscience de l'importance de son ancrage local. Or, l'un des signes de cette inscription avec le local au Foûta est à la fois l'attachement des Soubalbés à ce mythe - Soubalbés dont il n'est pas fait mention par Amadou Hampaté Bâ qui défend une vision pastoraliste des Peuls - et aussi son aspect écologique, qui avait déjà été mis en avant par les chercheurs de l'IFAN lors d'un numéro spécial des *notes africaines* (Kesteloot, Barbey et Ndongo, 1986). Ce sont ces deux aspects que je mettrai en avant dans le premier chapitre de cette partie. Ces enquêtes autour d'un Tyamaba plus local m'ont ensuite mise sur la route d'autres récits des villages de Soubalbés qui font l'objet du second chapitre.

Ainsi, le deuxième chapitre présentera d'abord les récits fondateurs du village de Ngaoilé qui montrent comment les récits de vie des Soubalbés peuvent participer à la construction de *topoi*, de figures littéraires qui circuleront sous différentes formes littéraires. Le fonctionnement collaboratif de la parole sera analysé, partant de l'hypothèse que c'est précisément cet aspect qui fait émerger un réseau que l'on retrouvera par la suite dans le Diârâlé. Cette idée de construction collaborative de la parole sera ensuite illustrée avec la présentation d'une part, d'un récit de fondation

¹⁸ Ce mythe raconte l'histoire d'un serpent appelé Tyamaba, né d'une femme en même temps que son frère jumeau humain. Ce serpent, caché des regards extérieurs durant toute sa croissance, quittera la famille à l'âge adulte pour aller vivre dans l'eau.

du lignage de Diâltâbé¹⁹ de Podor et d'autre part, avec un retour sur ma rencontre avec la famille Maal de Podor, et notamment avec Ibrahima Maal, mon collaborateur principal sur le terrain.

C'est grâce à l'immersion dans cette famille de Soubalbés que j'ai pu enfin mieux comprendre le fonctionnement de la communauté thioubalo ainsi que la richesse et la diversité de ses pratiques langagières. Le troisième et dernier chapitre exposera donc dans ses grandes lignes quelques traits définitoires de la culture thioubalo qui permettront de mieux comprendre le Diârâlé. Quels sont ses liens avec les autres catégories sociales de la Vallée ? En quoi les savoir-faire techniques et la parole magique constituent-ils des traits essentiels de la transmission inter-générationnelle et de la création poétique ?

¹⁹ Diâltâbé, *Jaaltaabe* en poulâr: titre qui sert à désigner le chef, le responsable d'une communauté de soubalbés.

CHAPITRE 1- MYTHE GLOBAL ET MYTHE LOCAL

1- 1- HISTOIRE DU TYAMABA

Il y 8 ans, je suis partie pour la première fois au Sénégal. Ce fut à la fois un voyage d'étude à l'Université Cheikh Anta Diop, une première immersion au Sénégal, plus particulièrement en pays peul. Ce fut également l'occasion de débiter un cheminement littéraire qui a commencé par des récits mythiques et a abouti à la poésie qui fait l'objet de cette étude.

Au tout début de mon itinéraire, il y avait l'histoire d'un serpent, appelé Tyamaba que j'ai cherché dans différents endroits du Sénégal. L'histoire était bien connue de quiconque s'est intéressé à l'histoire littéraire des Peuls et en particulier, à l'œuvre d'Amadou Hampaté Bâ. Partout l'histoire racontée était presque la même. Ce serpent naissait et grandissait dans le plus grand secret au sein d'une famille peule habitant auprès de l'eau. Sa mère lui avait donné naissance en même temps qu'un frère jumeau humain. À mesure que Tyamaba grandissait, le secret était de plus en plus difficile à garder, la case où il habitait et se cachait devenant trop étroite pour le serpent. Le frère de Tyamaba devint un homme et, à ce titre, il prit une épouse malgré les mises en garde du Tyamaba qui ressentait l'appel de l'eau et du fleuve. Depuis la mort de leurs parents, son frère était devenu le responsable du serpent, lui apportant régulièrement du lait, lié à Tyamaba par un fort sentiment fraternel.

Malgré l'interdiction qui lui était faite, la femme du jumeau voulut savoir ce que lui cachait son mari. Sur les mauvais conseils d'intriguants, elle décida d'aller voir de ses propres yeux ce qu'il y avait dans cette case. Lorsque le Tyamaba vit la femme devant la porte, il se mit dans une grande colère et détruisit la case, tuant au passage la femme de son frère. Ce dernier était aux champs en ce moment. Mais il aperçut au loin des charognards volant au dessus de sa concession, il se précipita alors vers le village et trouva Tyamaba presque entièrement immergé dans le fleuve. Le serpent se retourna vers son frère et lui dit : « je ne suis pas de ce monde, j'appartiens au fleuve, à l'eau, je dois te quitter. Nous sommes frères, c'est pourquoi dans le fleuve je

continuerai à protéger notre famille. En échange de quoi, tu t'engages à respecter et honorer le fleuve ».

La famille de Tyamaba a, dit-on, connu la prospérité, des troupeaux abondants, du lait coulant à flots. À Guédé, village qui a accueilli le Tyamaba au nord du Sénégal, les règles édictées sont toujours respectées, la famille de Tyamaba reconnue, le fleuve au centre des relations sociales. Au sud du Sénégal en Casamance, dans la région du Foûladou, bien loin du climat sec du Sahel foûtanké, le Tyamaba est parfois appelé Ndinki-Ndanka chez les voisins mandingues. Il se niche dans les mares jalonnant les forêts, dont la saison des pluies abondante abreuve les Peuls pasteurs. Son départ m'a été expliqué comme une conséquence de la déforestation accrue des forêts ayant longtemps fait la richesse de la région. Le bois casamançais, comme celui de la vallée du fleuve Sénégal, avant qu'il ne s'épuise complètement, représente une source de profit immédiate que, ni les gouvernements successifs, ni les investisseurs privés n'auraient épargnée. Des bergers m'ont plusieurs fois répété qu'avant que le Tyamaba parte, un éleveur transhumant pouvait vivre de longs mois sur les ressources que la nature lui offrait tout au long de son voyage (plantes, racines, eau). Mais, avec la déforestation massive, de nombreuses espèces auraient disparu, rendu de plus en plus difficile la longue immersion dans la nature que représente la transhumance. Le départ du serpent était vu comme le signe que la nature était devenue plus hostile, et que cette hostilité était dûe à la démesure de l'homme et à l'inconséquence des gouvernants actuels.

Tout au long de mon itinéraire à la poursuite du Tyamaba qui bientôt me fit rester au nord du Sénégal, dans la région du Foûta, la question écologique s'est trouvée au centre de la création poétique.

1- 2- LE TYAMABA D'HAMPATE BA²⁰

Amadou Hampaté Bâ avait fait du Tyamaba l'un des acteurs de son cycle initiatique²¹. Le texte complet du Tyamaba n'a jamais été publié²², mais dans

²⁰ *Tyanaba*, de Amadou Hampaté Bâ in « Koumen », 1961, p 27/28, Notes de G Dieterlen

²¹ Par cycle iniatique, j'entend la série: *Koumen* (Bâ et Dieterlen, 1961), *L'éclat de la grande étoile suivi du bain rituel* (Amadou-Hampaté Bâ et al., 1991), *Kaïdara* (Bâ et Kesteloot, 1969). Ce cycle initiatique permet de mettre à jour une mythologie peule qui prend appui sur

l'introduction de *Koumen* (Bâ et Dieterlen, 1961), Hampaté Bâ donne une courte version française de l'histoire du Tyamaba en indiquant que ce serpent était le propriétaire du troupeau mythique avec lequel Koumen initiera le premier pasteur peul :

« Si Caanaba (sic.) est le propriétaire mythique des bovidés, Kumen est son auxiliaire, son berger, et le dépositaire des secrets concernant l'initiation pastorale. Kumen a été chargé par Geno de veiller sur la terre, les pâturages et les animaux sauvages et domestiques. Libre de prendre les formes qui lui plaisent, « il est noir lorsqu'il s'occupe des minéraux, blanc lorsqu'il est au service des puissances responsables des herbivores sauvages, rouge lorsqu'il est au service de Caanaba et responsable des animaux domestiques, spécialement des bovidés ».

La version du Tyamaba d'Hampaté Bâ est la suivante :

« Tyanaba²³ a la forme d'un serpent à quatre vingt seize écailles qui correspondent aux quatre vingt seize combinaisons des robes des bovidés. Tout petit il sortit de l'océan dit « fleuve salé », *mayo lamdam (sic.)*, accompagné des vingt-deux premiers bovidés que lui avait confiés Guéno, puis, franchissant la barre, il remonta le cours du Sénégal, traversa le dieri et le walo, et descendit ensuite jusqu'aux sources du Niger, D'eliba, dont il « épousa le cours » et où, à partir de Bafoulabé, il prit le nom de Nikinanke.

Comme il était encore un être sans défense, il fut adopté par la mère et la famille d'Ilo, fils de Yaladi, dont il devint le « frère jumeau ». Les animaux se multipliant, il les confia à Ilo qui l'accompagnait partout et conduisait avec lui le troupeau. Ils descendirent ensemble le cours du Niger.

Or Tyamaba avait un interdit. S'étant confié à Ilo, avec lequel il vivait, il lui avait défendu de le laisser approcher par une femme « dont le corps serait jaune et ocre, les yeux rouges et serait sans seins » (*bolo, bolto, boded'o gite toppi (sic.)*). Alors qu'ils séjournèrent à Sama, Ilo, qui se rendait chaque jour au village, se fiança

plusieurs divinités, dont Tyamaba et Koumen, appelée divinité médianes, affiliées à un Dieu unique peul, appelé Guéno.

²² Je n'ai pas travaillé sur les archives personnelles d'Amadou Hampaté Bâ et j'ignore si le texte du Tyamaba, ou des notes s'y trouvent. Cette hypothèse reste ouverte.

²³ Dans sa version, Amadou Hampaté Bâ parle du Tyanaba et non du Tyamaba. On retrouve les deux noms, même si c'est le nom Tyamaba qui semble le plus répandu.

à une jeune fille qui répondait à la description de la femme interdite à Tyanaba. Il fit les dépenses d'usage pour son mariage dont il prévint Tyanaba. Ce dernier lui rappela l'interdit et la promesse qu'il avait faite de le respecter.

Trois fois par jour, le matin, à midi et le soir, on remplissait quatre calebasses de lait que l'on portait à Tyanaba. Or, la femme d'Ilo faisait de temps en temps venir chez elle une femme âgée qui la coiffait : à la troisième visite, la vieille demanda où allait tout ce lait. La femme d'Ilo lui répondit qu'il était destiné à son beau frère. « l'as-tu vu ? » dit la vieille. – « Non. Je ne dois pas le voir et mon mari m'a dit qu'il y va de notre bonheur ». – « Les femmes gâtées par leur mari sont les plus sottes ! c'est une rivale qui est dans ta maison ».

Or, c'était un lundi ; Ilo était au marché ; sa femme s'approcha de la case où vivait Tyanaba et regarda par le trou ménagé dans le mur. « Leurs yeux ont fait quatre » (*gitte mabbe ngaddi nay* (sic.)), dit-on au moment où leurs regards se rencontrèrent. Alors, Tyanaba, l'interdit étant rompu, se gonfla jusqu'à faire éclater la case, et rejoignit le fleuve, suivi par le bétail qu'Ilo ne put retenir. Ilo suivait en vain le troupeau pour tenter de le garder. Au bout de plusieurs jours de marche, Tyanaba eut pitié de lui : « Sers-toi de ton baton de nelbi pour frapper les cornes des animaux » lui dit-il. Et chaque fois qu'Ilo touchait un animal, celui-ci restait sur place : il put, petit à petit, reconstituer un troupeau.

Tyanaba traversa le Macina par le Tyanabawol, dépression naturelle du sol qui s'amorce derrière le Senzani (Sansanding sur la carte) rejoignit ainsi Molodo et se dirigea ensuite vers le lac Débo. Il établit en ce lieu, considéré comme le point terminal de son périple depuis le Mandé, une alliance avec le génie du lieu qui porte ici le nom de ga, « mère » de tout ce qui vit. Puis il pénétra dans le lac avec les animaux, le traversa, en ressortit, et se rendit ensuite aux lacs Fagibine et Oro où il mourut. C'est dans cette région que se trouve le cheptel le plus important. Ilo resta nomade. »

Hampaté Bâ dit dans ce préambule que le Tyamaba sera l'objet d'un texte plus développé. Cette version est intégrée dans le cadre d'un récit sur le pastoralisme, trait culturel essentiel d'un grand nombre de locuteurs du peul. Mais déjà dans cette introduction, au-delà de son rôle dans Koumen, l'auteur souligne une fonction symbolique très forte du Tyamaba et à travers lui de l'eau dans la représentation des

différentes vagues de migration des Peuls dans la représentation géographique de l'espace peul sahélien :

Guéno, toujours présent, reste invisible et ne se manifeste pas sur terre. Or la vie tout entière du Pullo pasteur et nomade, est, comme nous l'avons vu, associée à celle des bovidés et à leur transhumance : la personnalité surnaturelle, qui est le « gardien des troupeaux » de Geno sur terre, se nomme Caanaba. Les représentations qui le concernent constituent une géographie mythique

1-2-1- Dimension géographique

L'importance de la géographie est clairement posée par Amadou Hampaté Bâ pour qui l'itinéraire du Tyamaba reflète celui des pasteurs peuls transhumants à travers le Sahel. L'histoire du Tyamaba permet de structurer un espace peul sahélien, davantage marqué par l'idée de route que par celle de territoire. Elle donne sens à d'incessantes vagues de migrations qui constituent l'histoire des Peuls depuis des siècles et explique leur dissémination à travers le Sahel. La diversité des origines des différentes versions qui ont été trouvées du Tyamaba attestent cette dissémination. Cette importance de la géographie est également inscrite profondément dans le travail mené par les chercheurs de l'IFAN pour la publication de leur numéro spécial des *Notes Africaines : Tyamaba, le mythe, l'histoire et la géographie* (Kesteloot, 2007 ; Kesteloot, Barbey et Ndongo, 1986). Plus d'une dizaine de versions sont issues du Sénégal, de la Mauritanie et du Mali qui toutes se trouvent sur la carte dessinée par Amadou Hampaté Bâ.

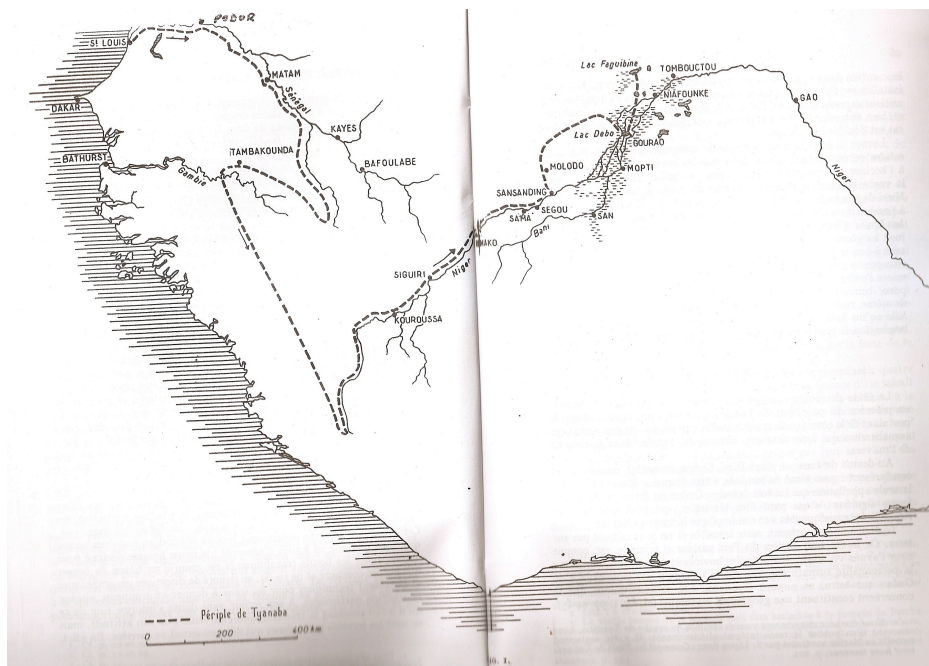


Figure 1- La route du Tyamaba depuis le delta du fleuve Sénégal jusqu'au Lac Débo au Mali. Extrait de Koumen (Bâ et Dieterlen, 1961)

Selon Hampaté Bâ, cette route partirait de l'Océan Atlantique, à Saint-Louis, là où se jette le fleuve Sénégal, pour remonter jusqu'à sa source en Guinée, puis suivre le fleuve Niger jusqu'à l'est du Mali pour se finir au nord-ouest de Tombouctou, au Lac Fagibine. Cette route s'appelle le Tyanabawol, littéralement en peul, « la route du Tyanaba ».

Tout au long de son œuvre, Amadou Hampaté Bâ a grandement contribué à la construction d'un imaginaire paysager peul. La construction de sa cosmogonie va de pair avec la construction d'un espace peul dans un contexte historique et géographique en pleine mutation. Cette cosmogonie montre aussi une vision pyramidale des représentations paysagères où un mythe fondateur permet d'expliquer depuis le haut une répartition de l'espace. Il semble avéré que l'histoire du Tyamaba est ou a été présente au bord de l'itinéraire décrit. Pour Hampaté Bâ, cette route permet de construire un espace peul unifié qui ne repose pas sur un territoire commun mais bien sur des parcours communs -un espace mouvant en somme- fait de lignes plutôt que de surfaces. En effet, la route du Tyamaba d'Hampaté Bâ répond à celle empruntée vers l'est, par de nombreux Peuls, soit pour des raisons liées au pastoralisme (la recherche de nouveaux paturâges, de nouveaux points

d'eau), mais aussi pour des raisons parfois plus belliqueuses liées à la volonté d'étendre la religion musulmane par la pratique d'un Jihad guerrier. Ainsi, de nombreux Peuls ont quitté le Foûta Tôro à l'ouest pour aller mener leur Jihad plus à l'est (au Mali notamment). C'est le cas du grand père d'Hampaté Bâ, un pasteur peul du Foûta Tôro qui a tout abandonné pour suivre El Hadji Oumar Tall, célèbre guerrier et érudit musulman, dans son Jihad jusqu'au Mali.

La vision d'Hampaté Bâ est directement issue d'un trait dominant de son œuvre : la recherche d'une unicité du monde peul qui ne serait pas fondé sur un territoire, un espace frontérisé mais bien sur des parcours, sur des routes. Dans ce cadre, les îlots de populations peules qui ponctuent tout le Sahel sont autant de haltes qui maillent un réseau géographique et culturel.

1-2-2- Une focalisation sur l'élevage

Cette vision pyramidale du mythe permet de proposer une grille de lecture de la répartition de la population peule à travers tout le Sahel. Cette grille de lecture est entièrement tournée vers un groupe social, certes dominant parmi les locuteurs du peul : les pasteurs. Le mythe du Tyamaba, parce qu'il est présenté en introduction d'un récit relatant l'initiation du premier pasteur peul est entièrement tourné vers le pastoralisme. L'eau est ici considérée du point de vue d'un éleveur.

Hampaté Bâ est né au Mali, dans la région de Bandiagara. Ses origines maternelles le lient directement aux pasteurs peuls originaires du Foûta, ayant décidé de suivre El Hadji Oumar Tall²⁴ dans son Jihad depuis le Sénégal jusqu'au Mali. Le grand père d'Hampaté Bâ était un « Poulo », c'est-à-dire un pasteur peul transhumant au Foûta Tôro sénégalais. Sa grande connaissance de la brousse a aidé El Hadji Oumar à en déjouer les dangers.

La culture des Peuls pasteurs est devenue l'un des traits fondamentaux de la représentation de la culture peule dans son ensemble. Ce trait dominant est réel, il est vrai que la culture peule et notamment littéraire est fortement marquée par le pastoralisme. Beaucoup de publications autour des Peuls ont montré le fort

²⁴ À propos de El Hadji Oumar Tall voir: (Robinson, 1988 ; Robinson, Triaud et Lydon, 1997)

dynamisme littéraire de la poésie pastorale²⁵. Mais lorsque l'on s'attache à regarder les choses de façon plus locale dans le Foûta Tôro, cette culture pastorale est aujourd'hui un aspect parmi d'autres de la culture peule. La question culturelle au Foûta tourne davantage autour du poulâr, variante dialectale du peul, comme langue commune utilisée par de nombreuses catégories de populations et pas seulement les pasteurs. Dans ce contexte plus local, un mythe d'eau tel que le Tyamaba prend une autre résonnance. L'eau n'est plus seulement l'affaire des pasteurs mais elle est aussi celle des cultivateurs et des pêcheurs. La vision pyramidale de l'analyse du mythe faite par Hampaté Bâ a un intérêt majeur. Elle permet déjà de comprendre comment d'un point de vue global, un motif littéraire peut circuler sur un espace aussi vaste que l'a fait le Tyamaba. Elle permet aussi de faire le lien entre plusieurs grands textes fondateurs qu'Hampaté Bâ a donné à lire. Mais cette lecture mythologique à grande échelle fait aussi courir le risque d'une vision trop essentialisante du Tyamaba qui, une fois analysé dans son contexte d'énonciation aussi bien géographique qu'historique, peut prendre une autre dimension. Ainsi, la question de la géographie posée par Hampaté Bâ lors de son analyse rapide du Tyaamba ne peut être seulement envisagée dans une optique mythologique qui aurait tendance à être trop systématique. Localement, la géographie du Tyamaba prend une autre dimension, elle révèle des problèmes et des enjeux liés à l'actualité et à d'autres populations qui parlent peul mais n'appartiennent pas nécessairement à la caste des pasteurs. L'enjeu de l'eau pointé par le Tyamaba n'est pas uniquement compréhensible de façon pyramidale, du haut vers le bas, mais aussi du bas vers le haut, du local vers le global. Cette vision non pyramidale a pour but de mettre en avant la singularité de chaque contexte et donc de chaque nouvelle interprétation du mythe. À l'instar de Marcel Détienne, qui, dans *L'invention de la mythologie* (Détienne, 1992), réfutait l'idée qu'il puisse exister une mythologie qui pourrait s'apparenter à une véritable science du mythe, cete étude s'appuiera au contraire sur la singularité de chaque nouveau contexte. Or cette singularité est issue d'un réseau en renouvellement permanent.

Le Tyamaba, dans ses différentes recompositions locales, est à chaque fois pris dans un réseau culturel, littéraire, géographique, social. Chaque nouvelle

²⁵ (voir: Seydou, 1991 ; Sow, 1966)

recomposition redéfinit sa signification. C'est cette vision d'un mythe en réseau, et plus généralement d'une littérature en réseau que cette thèse s'attachera à défendre. Un récit ne préexiste pas à la réalité, il est recomposé dans chaque nouveau contexte. C'est à partir de ce réseau dans lequel il est pris qu'on peut réélaborer à chaque fois le sens qu'il prend.

1-3- LE TYAMABA SUR L'ILE A MORFIL

1-3-1- La ville de Podor, l'entrée dans le Foûta

En 2010, je suis partie pour la première fois dans la région du Foûta, dans l'intention de recueillir des versions du Tyamaba. J'étais partie dès 2008 en Casamance pour enregistrer des versions du Tyamaba chez des pasteurs peuls de la région du Foulâdou vers Kolda, région située à l'est de la Casamance. À Dakar, j'avais également enregistré plusieurs versions du Tyamaba par des habitants de Thilogne²⁶ et de Podor.

Dès le début, la question de la circulation du texte était au centre de mes préoccupations mais dans une perspective translocale. Mon projet initial était de valider et comprendre l'existence de la route tracée par le Tyamaba, mon ambition était donc cartographique. Comment un texte peut-il voyager, et surtout tracer une route imaginaire qui n'existe que par ce mythe ? Il s'agissait aussi de comprendre comment les gens vivaient cette route, qui la parcourait, quelle réalité prenait-elle aujourd'hui dans la région du fleuve. C'est pourquoi en 2010, j'ai choisi l'une des portes d'entrée du Foûta Tôro, Podor, pour débiter mon enquête.

A partir de Dakar, on m'avait recommandé auprès de deux familles : la famille Kane, originaire de Thilogne chez qui je loge depuis 2010 lors de chacun de mes séjours podorois et la famille Sy dont l'histoire est liée à la fondation d'un des plus vieux quartiers de la ville de Podor, Soulima, autrefois village indépendant.

La ville de Podor est constituée d'une population de plus en plus cosmopolite, mais le pouvoir est réparti essentiellement entre familles nobles (pl : *rimbe*, sg : *dimo*

en poulâr), et plus particulièrement dans la caste des Tôrobés²⁷ (pl : *toorobbe* sg : *tooroodo* en poulâr). Rapidement, il est devenu évident que la route du Tyamaba croisait celle de la communauté des Soubalbés (sg : *cuballo*, pl : *subalbe*), la caste des pêcheurs, autre caste noble, très présente dans les villes et villages au bord du fleuve Sénégal et de ses affluents.

Le Tyamaba jusqu'alors m'avait toujours été raconté comme un mythe de pasteurs peuls. C'est ainsi qu'Amadou Hampâté Bâ et les chercheurs de l'IFAN l'avaient présenté mais c'est aussi de cette façon que je l'avais entendu lors de mes propres collectes hors du Foûta. Or, l'arrivée à Podor m'a montrée l'importance dans les représentations et dans l'organisation sociale de deux groupes sociaux dont Hampâté Bâ ne faisait pas mention : les Tôrobés, la classe maraboutique dont sont issus de nombreux littérateurs ou faiseurs de culture et les Soubalbés. Les pasteurs peuls bien présents dans la région constituent une autre de ces castes nobles de la vallée, les Foulbés (sf : *pullo*, pl : *fulbe*). Ils sont très présents dans les hautes terres appelées Diéri (*jeeri*) mais viennent aussi dans les basses terres inondables plus proches du fleuve, le Wâlo (*waalo*) pour abreuver leurs troupeaux. Cependant, le Tyamaba de la région ne concerne pas ces Foulbés, mais implique plutôt les Tôrobés et les Soubalbés.

1-3-2- Le Tyamaba de Guédé

Je n'ai jamais eu l'occasion d'enregistrer ou au moins d'attester le récit du Tyamaba à Podor. Tous les interlocuteurs que j'ai rencontrés connaissaient effectivement l'existence de ce mythe, et tous m'ont indiqué le village de Guédé comme étant son lieu d'origine. Je m'y suis donc rendue accompagnée d'un membre de la famille Sy, un Tôrôdo donc, qui m'a aidée à mener les entretiens.

Il y a deux villages appelés Guédé, Guédé Village et Guédé Chantiers tous deux situés dans l'Île à Morfil. Nous sommes d'abord arrivés à Guédé Chantiers, où nous

²⁶ Thilogne: ville située à l'est du Foûta Tôro, peu avant Matam, ville riveraine du fleuve Sénégal, chef lieu du département de Matam.

²⁷ Tôrobé : classe sociale noble qui exerce principalement des fonctions religieuses. Ils sont aussi cultivateurs et sont parmi les plus grands propriétaires terriens du Foûta.

avons rencontré le chef traditionnel des Soubalbés de Guédé dont le titre est Diâltâbé (*Jaaltaabe*)²⁸. Accompagné par deux anciens de la famille Diop, il nous a conté l'histoire du Tyamaba telle qu'elle se serait déroulée à Guédé. Le lendemain nous nous sommes rendus dans le village voisin de Guédé Village, dans la concession d'une famille de Tôrobés, les Gangué, là où serait né et où aurait grandi le Tyamaba. L'une des membres de la famille nous a, elle aussi, conté l'histoire du Tyamaba local.

Leurs deux histoires sont très proches. Le récit du Tyamaba de Guédé permet de relocaliser cette figure mythologique, de l'inscrire dans un espace local, dans une réalité quotidienne. Le Tyamaba de Guédé relate d'abord l'histoire d'une famille dans laquelle le passage du serpent a laissé des traces, son histoire constitue un héritage familial. La case où le Tyamaba aurait habité est toujours visible dans la concession des Gangué.



Figure 2 : Case du Tyamaba dans la concession des Gangué. (photo : Marie Lorin, 2010)

²⁸ Diâltâbé (*Jaaltaabe*): titre honorifique donné au chef des soubalbés. Souvent c'est le thioubalo le plus ancien encore en activité qui hérite de ce titre au sein d'une famille. S'il y a plusieurs familles de soubalbés, comme c'est le cas dans de nombreux villages, le titre revient souvent au plus vieux d'une famille choisie par avance en raison d'un passé prestigieux ou d'une histoire particulière. Par exemple, à Podor, le Diâltâbé, responsable du fleuve est toujours choisi dans la famille Maal en raison d'un ancêtre de la famille Maal qui s'est distingué par ses compétences et connaissances sur le Fleuve.

Cette relocalisation donne au Tyamaba de Gangué une forte dimension fluviale en raison notamment de l'influence des soubalbés. Jusque là, la version terrestre avait été davantage mise en avant, notamment par Amadou Hampaté Bâ. Or, dans le contexte de la vallée du fleuve Sénégal, et plus particulièrement dans le Wâlo, c'est-à-dire les terres inondables, le Tyamaba est intimement lié au fleuve et prend une forte dimension environnementale. La fin du récit des Soubalbés illustre particulièrement cela. En effet, après s'être rendu compte de son incapacité à vivre parmi les hommes et surtout après avoir été découvert par la femme de son frère, le Tyamaba de Guédé quitte sa concession natale pour repartir dans le fleuve Sénégal. Le chemin qu'il emprunte pour retourner au fleuve est aujourd'hui devenu une véritable route, un sentier emprunté pour aller au bord du fleuve. Son sillon a marqué le sol. Son entrée dans le fleuve a marqué la berge et correspond aujourd'hui à une rampe d'accès vers le fleuve (*tufnde*, en poulâr).



Figure 3: Route du Tyamaba laissée par son départ vers le fleuve (photo : Marie Lorin, février 2010)

L'endroit depuis lequel le Tyamaba est rentré dans le fleuve est particulièrement connu des pêcheurs pour être dangereux. Le récit intègre des consignes à l'usage des riverains du fleuve. Quiconque se baigne au bord de cette berge, court le risque de se noyer avant de retrouver la rive et ainsi de découvrir les profondeurs. L'extrait suivant est issu de l'histoire racontée par Boubou Diop et Oumar Diop recueillie à Guédé Chantier le 15 février 2010 :

Doon woni tufnde
Caamaaba.

Doon ko gaw, doon ko gaw,
waraango ko nii wadata (...).

Hankadi ne, doon wadi
reeneede tan.

Hoto nawee toon hay
huunde, hoto nawee toon hay
huunde.

Hay so laana yuwii be
ngullata hoto yettoyaade toon,
hoto neddo maayde heen.

Henndu nduu, do so arii
doon, finat, o finat, maayo ngo,
finat, wada mbempeyye
mawde. So waraango arii,
wadata ko yiriinde jokka.

Là-bas se trouve la berge
du Tyamaba

Là-bas, il y a des courants
rapides, là-bas, il y a des
courants rapides, les remous
font comme cela.

Par la suite, là-bas, c'est
devenu un endroit protégé.

Un endroit où rien ne doit
être amené, où rien ne doit
être amené.

Si une pirogue chavire, les
gens vont crier pour que les
naufragés ne s'approchent pas
de cet endroit, pour que
personne ne trouve la mort là-
bas.

Ce vent là, s'il arrive là-bas,
il se réveillera, il se réveillera,
le fleuve, il se réveillera, fera
de grosses vagues. Si les
remous sont arrivés, il fera un

Hankadi ne, wadti
reenteede ndeene... Ndeene
gaw!

tourbillon.

Désormais, c'est un endroit
dont on se méfie, Faites
attention aux courants
rapides.



Figure 4: Berge du Tyamaba à Guédé, endroit d'où le Tyamaba se serait jeté dans le fleuve après s'être enfui de chez lui (photo: Marie Lorin, février 2010)

Le Tyamaba de Guédé insiste sur la nécessité de confier la gestion du fleuve aux Soubalbés, il légitime à la fois la position des Tôrobés riverains du fleuve tout en étant clair sur le fait que la communication avec le fleuve doit être la responsabilité des Soubalbés, et notamment de leur responsable, le Diâltâbé. Le récit fixe le cadre des sacrifices à faire pour le Tyamaba afin de s'assurer sa protection dans le fleuve notamment pour éviter les noyades, danger très présent pour les populations riveraines. L'extrait suivant est également issu du récit de Boubou Diop et Oumar Diop de Guédé Chantier :

Mbiyee jaaltaabe noon
 sahaa oo fof yoo hirsu
 damuwol leebol gootol, o
 wada e maayo ngo So Alla
 jabii, lenyol men kam, kala
 jooliido heen, so suutaama
 tawata ko ina wuuri.

Dites au Diâltâbé que de
 temps en temps, qu'il égorge
 un ovin avec un robe unie, il le
 fait dans le fleuve. Si Dieu le
 veut, dans notre communauté,
 celui qui se noie dans le fleuve,
 s'il est repêché, il sera
 retrouvé vivant.

De même, le texte met en avant le rôle écologique que doivent tenir les riverains. Le fleuve peut les protéger mais cette protection doit être réciproque. Ainsi, une liste de règles à respecter clôture cette version du Tyamaba, sorte de charte à l'usage des populations quelle que soit leur caste, leur âge ou bien leur genre :

Gawlo oo, so ina tacca, so jolii
 e laana yoo askinam

Si un griot traverse le fleuve,
 s'il embarque dans une pirogue,
 qu'il chante mes louanges

Ewa jombaajo hoto buufto e
 maayo ngoo

Une nouvelle mariée ne doit
 pas se laver dans le fleuve

leboree dee dikkuru hoto
 buufto e maayo ngoo

une femme qui vient
 d'accoucher ne doit pas se laver
 dans le fleuve

kadi barme baleejo hoto
 lawyre e maayo ngoo

une marmite noire ne doit pas
 être nettoyée dans le fleuve

leeso lelaango hoto jole,
 maayo ngoo

une natte sur laquelle des
 actes sexuels ont été réalisés ne
 doit pas entrer dans le fleuve

kosam yoo gedal am iw

en ce qui concerne le lait, ma

nebam yoo gedal am iw	part ne doit pas être oubliée
teewu yoo gedal am iw	en ce qui concerne le beurre, ma part ne doit pas être oubliée
O wii jooni o halfinii on Alla. O fokkiti, o fayi e maayo... »	en ce qui concerne la viande, ma part ne doit pas être épargnée Il dit que maintenant il vous confie à Dieu, il partit, il s'en alla dans le fleuve

Le récit du Tyamaba à Guédé permet d'établir un certain nombre de règles écologiques qui visent la préservation de l'eau et du fleuve. Si ces règles mettent fortement en avant l'aspect magique de la relation des Soubalbés et des riverains au fleuve, elles soulignent aussi la nécessité de préserver le fleuve de la pollution que l'activité humaine engendre bien souvent. Ces recommandations reposent sur l'idée que toute entorse au respect du fleuve a des conséquences graves sur les populations.

Ces règles révèlent enfin le rôle poétique fort que le fleuve joue pour ces populations en prise quotidienne avec l'eau. Les griots doivent chanter et faire les louanges du Tyamaba mais aussi l'eau, le fleuve doit faire partie de la création poétique.

Cette rencontre locale avec un mythe souvent défini au contraire par son caractère global m'a permis de découvrir une dimension poétique plus ancrée dans des préoccupations quotidiennes et surtout la dimension paysagère forte de ce récit.

Très vite, j'ai pu constater que si le Tyamaba régissait la vie du fleuve à Guédé, d'autres récits permettaient de régir les autres localités. En réalité presque chaque village a son récit fondateur qui permet à la fois d'identifier un espace et les gens qui en ont fait l'histoire mais aussi de célébrer encore et toujours le paysage en cherchant à le préserver, y compris par l'activité poétique.

CHAPITRE 2- UN RESEAU LITTERAIRE AUTOUR DE L'EAU

La découverte de la version du Tyamaba de Guédé m'a permis d'ancrer ce récit dans un espace local marqué par la cohabitation entre les hommes et le fleuve, et donc marqué par le point de vue des Soubalbés, principaux peintres poètes de la vie fluviale. Or, rapidement, il est apparu que le Tyamaba était un élément d'un paysage poétique complexe autour du fleuve Sénégal. C'est pourquoi mes recherches se sont rapidement attachées à comprendre comment un environnement naturel crée de la littérature sous différentes formes, et comment ces différentes formes ensemble contribuent à dessiner un paysage poétique, le paysage étant entendu ici comme un point de vue sur un environnement (Collot, 2011a). Plusieurs haltes littéraires dans la région de Podor m'ont permis de dresser un réseau intertextuel, arrière-plan essentiel pour comprendre les images poétiques à l'œuvre dans le Pékâne. La mise à jour de ce réseau littéraire m'a permis de mieux comprendre comment la société thioubalo a construit ses relations avec le fleuve sur une maîtrise de la parole.

2-1-NGAOLE

2-1-1- Ngaolé, centre historique

Après avoir découvert le Tyamaba de Guédé et son ancrage dans la société thioubalo, la deuxième halte qui fut importante dans mon rapprochement avec la communauté des Soubalbés fut constituée par plusieurs visites dans le village de Ngaolé situé à environ 3 km de la ville de Podor où je logeais. Je ne connaissais pas Ngaolé avant de partir mais très vite ce village m'est apparu comme une étape incontournable de la culture fluviale locale. L'histoire de ce village repose, elle aussi, sur la relation particulière développée par des hommes et des femmes, tous Soubalbés avec les animaux du fleuve, en l'occurrence un crocodile, et le fleuve lui-même.

L'histoire de Ngaolé repose sur les récits de vie de deux personnages historiques : Moussa Boukari Sarr, le fondateur du village de Ngaolé et sa fille, Penda Sarr, appelée communément Penda Sarr Ngaolé. Tous deux, père et fille, étaient de

grands Soubalbés, et entretenaient des rapports privilégiés avec le fleuve et ses habitants grâce à leurs connaissances magiques hors du commun. Ces histoires vieilles de près de deux siècles confèrent toujours aujourd'hui un grand prestige au village de Ngaolé qui est considéré comme un des villages les plus influents dans la communauté thioubalo de l'île à Morfil. Ces deux récits permettent aussi de poser des jalons sur quelques *topoi* essentiels dans la production littéraire des Soubalbés que l'on retrouvera sous d'autres formes dans la poésie.

2-1-2- L'histoire de Moussa Boukari Sarr

De nombreuses sources traitent de l'histoire de la famille Sarr de Ngaolé. Je reviendrai dans le paragraphe suivant sur l'enjeu constitué par la distribution de la parole à Ngaolé. Mais dès à présent, voici l'histoire du fondateur du village de Ngaolé, Moussa Boukari Sarr. Moussa Boukari Sarr est le premier Thioubalo à s'être installé sur la berge haute depuis laquelle se dresse le village de Ngaolé. Le récit suivant est extrait d'un tapuscrit d'Hamédine Moussa Mbodji, un habitant de Ngaolé vivant à Podor. Ce tapuscrit a beaucoup circulé dans la région et s'avère une source précieuse sur l'histoire de Ngaolé telle qu'elle est dite dans les environs²⁹ (Mbodji, s. d.).

«Après une partie de pêche bien remplie, Moussa Boukary décida de descendre sur la berge du fleuve pour préparer le dîner avant de continuer sa route pour son activité. Ainsi, il n'a pas eu la présence d'esprit de constater qu'il avait amarré sa pirogue sur le buste d'un gros crocodile. Comme il commençait à faire nuit, il n'avait pas remarqué aussi qu'il avait fait son feu sur le corps de l'animal qui a commencé à bouger en raison de la chaleur. Précipitamment, Moussa Boukary Sarr a éteint son foyer pour ensuite se rendre compte qu'il était devant un caïman. Comme l'animal avait séjourné longtemps dans les trous non loin de la berge, il a découvert sur la tête de ce carnivore, une touffe d'herbe qui était sur une motte de terre qu'il a arrachée avant d'en faire un talisman qu'il

²⁹ Ce manuscrit m'a été donné par un journaliste de Podor à qui je posais des questions sur l'histoire de la région. Par la suite, j'ai rencontré Hamédine Moussa Mbodji qui est greffier au tribunal de Podor. Il est né à Ngaolé et s'est servi de ses connaissances sur place pour rédiger son tapuscrit. Ce tapuscrit est notamment cité par Ibrahima Bao dans son article sur le Pékâne intitulé *«Le pekhane, un patrimoine culturel immatériel fluvial»* (Bao, 2009).

porta à son avant bras droit, pour ensuite s'en prendre à l'animal qu'il a dompté par les miracles des incantations. Comme nous l'avons dit tantôt, Moussa Boukary après cette confrontation a pu avoir un allié certain.

Il montait parfois sur cet animal pour chasser. Par de simples incantations il ordonnait à celui-ci d'attaquer des crocodiles qu'il tuait et ramenait pour lui. Une relation extrêmement solide s'est donc tissée entre l'homme et l'animal par le canal du savoir basé sur des formes d'incantations et des rituels traditionnels fortement ancrés dans le vécu quotidien de ces pêcheurs, qui à chaque entreprise étaient obligés d'assujettir leur désir par un cérémonial dont le seul fondement étaient la tradition la coutume.

Ngary Ngawlé sur les flots de l'eau, est pour Moussa Boukary ce qu'un cheval a de plus précieux pour un guerrier sur le champ de bataille. Du fait de son envergure il balayait tout son passage tel un déluge de feu et restait à son tour le maître de l'eau pour tous les animaux aquatiques. On ne peut pas parler de Ngaolé sans penser à son totem, Ngary Ngawlé qui en réalité est le premier occupant de ce village étant donné que Moussa Boukary l'a trouvé sur les lieux. »

L'histoire de Moussa Boukari Sarr connaît bien d'autres rebondissements. Ce n'est pas l'objet de cette étude de la retracer dans son intégralité³⁰. Cependant, il me semblait intéressant de la mentionner à plusieurs titres pour pénétrer davantage dans le fonctionnement de la production poétique locale, et sur les liens entre la poésie et les différents récits fondateurs qui jalonnent les villages du bord du fleuve.

Dans cette version rapportée par Hamédine Moussa Mbodji, Moussa Boukari Sarr combat d'abord le crocodile avant de le dompter pour l'utiliser comme moyen de transport, signe de la soumission totale de l'animal à son nouveau maître. Cette lutte suivie de l'asservissement du crocodile montre la puissance de Moussa, pas tant sa puissance physique que l'étendue de ses connaissances magiques qui surpassent celles d'un animal pourtant reconnu comme redoutable dans ce domaine. Hamédine Moussa Mbodji rappelle dans la suite de son récit que chaque crocodile dispose d'armes appelées *kenye* en poulâr. On retrouve ce terme *kenye* dans les

³⁰ On peut retrouver une version complète de cette histoire dans l'article d'Ibrahima Sow intitulé "Le monde des subalôe" (Sow, 1982).

performances de Pékâne présentée dans cette étude. Le *kenye* d'un crocodile sert à désigner le savoir magique de l'animal, savoir très craint par les Soubalbés car pouvant s'exprimer de plusieurs façons :

« Sachez que les animaux au même titre que les hommes possèdent eux aussi leur savoir qu'ils impriment dans leur vie de tous les jours. Ils ont à leur tour, des incantations qu'ils récitent pour se défendre contre les attaques de l'homme. Ces formes de défenses se nomment des « kendjé » (sic.) en poular ou « antidotes » il est aisé de voir au cours d'une partie de chasse, une personne se blesser sans raison apparente alors qu'il s'apprêtait à tuer un animal. Les « kendjé » se manifestent de plusieurs manières. Certains animaux deviennent simplement invisibles, d'autres au contact de l'homme le rendent immédiatement aveugle. Certains animaux jettent un mauvais sort sur la famille de leurs antagonistes quand ils sont incapables de l'atteindre. »

Moussa Boukary Sarr a donc surpassé toutes les attentes que l'on porte sur un Thioubalo, non seulement il a vaincu le crocodile mais il ne l'a pas tué, il a fait plus fort en l'asservissant démontrant de cette manière qu'un grand Thioubalo était moins un tueur qu'un homme capable d'amadouer les forces de la nature les plus hostiles. Il y a finalement une grande douceur dans cette histoire qui valorise davantage le fait d'avoir laissé vivre le crocodile que de l'avoir tué, qui met la puissance au service de la cohabitation plutôt que de la mort. Cette histoire montre que la culture thioubalo n'est pas seulement une culture guerrière mais bien une culture de l'harmonie entre le fleuve et ses habitants et les hommes.

Un autre trait saillant que je voulais mettre en avant est la construction d'un *topos* poétique en la figure de Ngâri Ngaolé. En effet, si l'histoire du crocodile de Moussa concerne un animal bien spécifique, l'expression « Ngâri Ngaolé » est devenue une expression générique dans la région pour désigner tout crocodile puissant. *Ngaari* en poulâr signifie le mâle puissant, le terme peut qualifier un homme comme un taureau ou un crocodile. Il comprend la notion de puissance qui décrit ici la force d'une crocodile mâle en pleine puissance de l'âge. Le Ngâri Ngaolé est le parangon du crocodile dangereux, craint sur toutes les berges du fleuve car pouvant tuer n'importe

qui. Il est l'adversaire redouté que seul un Thioubalo hors du commun, un héros en somme, peut vaincre. On retrouve cette expression dans plusieurs récits du Pékâne³¹.

En dehors de l'histoire particulière de Moussa Boukari, son crocodile est devenu une référence, un *topos* servant à nommer tout crocodile hors du commun par sa puissance et sa force. L'expression « Ngâri Ngaolé » est donc devenue autre chose que la seule mention à un animal précis ayant déjà existé. Elle recèle plusieurs niveaux de compréhension et une puissance d'évocation dont les poètes ne manquent pas de se servir.

De nombreuses expressions poétiques du Pékâne fonctionnent de la sorte. Elles s'appuient fréquemment sur un pouvoir d'évocation compréhensible lorsque l'on est au fait des multiples récits qui, mis bout à bout, constituent l'histoire à la fois littéraire et culturelle des villages de Soubalbés de la vallée du fleuve Sénégal. La poésie orale des Soubalbés repose sur ce fonctionnement intertextuel pour créer des figures poétiques qui exaltent la beauté du fleuve, ses habitants et les règles qui régissent leurs relations.

2-1-3- Penda Sarr, une héritière extraordinaire

La renommée de Ngaolé ne repose pas uniquement sur l'histoire de son fondateur mais aussi sur le récit de vie de sa fille Penda Sarr Ngaolé, femme thioubalo douée de talents extraordinaires et qui a porté la renommée de son village au-delà des frontières du Foûta déjouant ainsi tous les impératifs de genre liés à sa condition de femme. Douée d'une indépendance d'esprit extraordinaire et s'appuyant sur des connaissances magiques hors du commun héritées de son père, Penda s'est affirmée comme une femme forte respectée de tous. Constamment mise au défi, elle a surpassé toutes les épreuves pour affirmer sa légitimité et son indépendance. Son histoire met

³¹ Dans le récit épique chanté par Guélâye Âli Fâl qui relate l'histoire d'un thioubalo, Hamé Birom Môdi Komé, ce dernier sur sa route vers Saint-Louis, emprunte le crocodile de Moussa Boukari. Mais faute de pouvoir le maîtriser correctement, le Ngâri Ngaolé détruit tout sur son passage, forçant Moussa à le tuer pour stopper ses dégâts. Dans ce cas, il s'agit bien du même crocodile intervenant dans deux récits différents. Mais dans un autre récit, Ségou Bali, le héros doit se battre avec un crocodile puissant pour relever un défi lancé par son épouse. Le récit appelle le crocodile mentionné Ngâri Ngaolé alors que clairement il ne s'agit pas du même crocodile.

en avant un aspect essentiel et pourtant largement absent de la parole historique : la place extrêmement importante des femmes dans la société thioubalo.

De la même façon que pour l'histoire de son père, le récit de vie de Penda Sarr fait l'objet de nombreuses versions qui se complètent toutes plus ou moins et que l'on peut résumer ainsi :

Penda Sarr est selon ces sources le dernier enfant de Moussa Boukary Sar. Ce dernier était très attaché à elle et lui apprit de nombreuses connaissances liées à l'eau. Elle prouva très jeune ses extraordinaires compétences en battant un génie dans la brousse et en montrant à tous qu'elle pouvait dompter les forces invisibles du fleuve. Elle se maria à un Thioubalo dont elle eut deux enfants mais divorça rapidement elle eut ensuite deux autres époux. Penda Sarr passa sa vie en voyage au bord de l'eau. Partout où elle séjournait, elle accomplissait des miracles et montrait ses grandes connaissances. Elle accompagna notamment El Hadji Oumar Tall dans son Jihad qui le conduisit de son Île à Morfil natale jusqu'au Mali. Penda assurait le passage des cours d'eau aux troupes et s'occupait aussi de la cuisine. De retour, alors que son père était décédé, elle continua ses voyages et ses prodiges. C'est pourquoi son récit de vie est en réalité une succession d'anecdotes qui voient Penda affronter d'autres Soubalbés et obtenir finalement la victoire grâce à sa maîtrise de l'élément aquatique.

L'intérêt considérable de l'histoire de Penda Moussa Boukari Sarr réside dans au moins deux dimensions :

Son caractère translocal d'abord. Penda Sarr est une héroïne locale, inscrite dans l'histoire de Ngaolé et dont le nom est affilié à celui de son village natal. Mais ses nombreux voyages lui ont conféré une dimension plus cosmopolite. Elle a voyagé et fait des exploits dans plusieurs localités en dehors de son Foûta natal: Saint-Louis, Dakar, Mali. Partout elle a réussi à mettre au pas ses ennemis et à affirmer sa supériorité. Ce caractère translocal est important à deux niveaux. D'abord au niveau de la communauté des locuteurs du peul. Penda Sarr s'inscrit dans les grands mouvements de migration qui ont fait l'histoire des Peuls. En l'occurrence, elle s'inscrit dans les mouvements jihadistes qui ont secoué le 19^{ième} siècle lors desquels de nombreux Foutankés ont pris les armes pour aller combattre plus à l'est

notamment au Mali. L'adhésion de Penda Sarr à l'entreprise jihadiste d'El Hadji Oumar Tall permet à cette dernière de s'intégrer dans une histoire peule plus vaste. Or, les Soubalbés et à plus forte raison les femmes ne font que très peu parti de cette histoire plus translocale. L'histoire de Penda Sarr est à ce titre exceptionnelle.

Le deuxième niveau de translocalité se situe sur la question de l'eau. Penda Sarr s'est confrontée à tout type de pêcheur. Penda Sarr, héritière thioubalo, attachée au fleuve Sénégal, vivant dans un monde de Soubalbés, c'est-à-dire de pêcheurs de langue peule avec des codes culturels rattachés à cet ancrage géographique et linguistique, n'a pas hésité à défier d'autres pêcheurs, issus d'autres cultures (wolof, sérère, bambara) et surtout pratiquant un autre type de pêche. Par exemple, les pêcheurs wolofs de Saint-Louis ou les pêcheurs lébous de Dakar pêchent dans l'océan Atlantique. Les techniques et espèces de poissons ne sont pas les mêmes. Cela n'a nullement empêché Penda Sarr de s'imposer partout et a prouvé ainsi l'universalité de ses connaissances. Penda fut une fille de l'eau quelle que soit la source de cette eau, elle pouvait la maîtriser mieux que quiconque ce que Hamédine Moussa Mbodji rappelle (Mbodji, s. d.)

« Quelle que soit la nature de l'eau, Peinda a toujours défendu qu'une différence y soit apportée, ses composantes sont les mêmes qu'elle soit du fleuve ou de la mer.(...) »

S'il est vrai que je suis héritière légitime de Moussa Boukary le maître des eaux ; s'il est indéniable que je suis la fille des eaux ; s'il est établi que je suis descendante des pêcheurs les plus prestigieux de la vallée du fleuve Sénégal s'il est constant que je suis la femme la plus célèbre des Soubalbés, je souhaite que le fleuve et la mer se déchaînent pour « s'agenouiller à mes pieds ».

Subitement le fleuve et la mer se mirent dans une tourmente inextricable à l'image d'un déluge. C'est comme s'ils voulaient se rencontrer dans les airs ; les vagues de la mer atteignirent une hauteur indescriptible, pour s'acharner dans les maisons en baraques qui étaient implantées dans le quartier de Guet-Ndar. Ce fut la désolation et la misère de toute part. Les pirogues et les matériels de pêche furent emportés par les vagues démesurées de la mer qui en un temps record, balaya tout sur son passage. »

L'autre dimension exceptionnelle dans l'histoire de Penda Sarr Ngaolé réside bien entendu dans le genre de son héroïne. En effet, rares sont les femmes à avoir été retenues dans des historiographies et mémoires essentiellement faites par les hommes et donc dominées par eux. Elle est l'une des rares héroïnes soubalbé dont l'histoire a connu un tel retentissement. Penda Sarr est une figure féministe malgré elle qui montre la place essentielle des femmes dans la communauté thioubalo et même au-delà dans la vallée du fleuve Sénégal. Cet aspect féministe est rappelé à plusieurs reprises dans le tapuscrit d'Hamédine Moussa Mbodji :

« Peinda était d'un caractère tellement difficile ; que toutes ses unions se soldaient par des échecs. Cela s'explique par le fait qu'elle n'a jamais accepté la soumission telle que l'Afrique ancienne l'exigeait aux femmes. En raison de son charisme, certains l'appelaient « WOUDERE FOOLY TUUBA (sic.) » « la femme qui domine les hommes ».

C'est un adage qui veut dire que Penda en dépit de son statut de femme cherche à s'imposer et imposer sa loi aux hommes. Elle n'a jamais accepté la fatalité.. Ces multiples circonstances qui ont émaillé la vie de Peinda Sarr, lui ont façonné une forte personnalité qui du reste influencera assurément sa vie de tous les jours pendant ses nombreux voyages à travers le Sénégal. »

Penda est une femme forte qui a refusé de se laisser soumettre. C'est en cela que son exemple est remarquable. Dans l'historiographie largement dominée par les hommes qui est en cours au Foûta, il est absolument remarquable que le récit de la vie d'une telle femme remettant en cause l'ordre établi ait pu accéder à une telle postérité.

2-1-4- La bataille mémorielle

Au-delà du contenu même des récits fondateurs du village de Ngaolé et de son prestige actuel, ce qui frappe, c'est la diversité des sources qui traitent ces histoires. L'héritage de Moussa Boukari Sarr et de sa fille est très disputé dans le village.

J'ai rencontré rencontré plusieurs Soubalbés de Ngaolé, dont le doyen et le chef du village. Ces Soubalbés m'ont parlé de l'histoire de Ngaolé mais le plus souvent de façon très elliptique et ils m'ont aussi fait part de leurs difficultés actuelles liées aux problèmes importants que connaît l'activité de la pêche aujourd'hui.



Figure 5 : Chef et doyen du village de Ngaolé. (Photo : Marie Lorin, septembre 2011)

J'ai également rencontré deux poètes, chanteurs de Pékâne qui m'ont directement ou indirectement entretenue de l'histoire de Ngaolé. Le premier Samba Ba dit Ngâri Ngaolé (du nom du crocodile de Moussa Boukari Sar), est l'un des chanteurs de Pékâne les plus reconnus actuellement. Je n'ai pas enregistré ses performances de Pékâne, mais j'ai pu m'entretenir avec lui de façon informelle. L'autre chanteur, Souleymâne Maal, est l'un des poètes dont les performances font l'objet de cette étude. Tous deux, Samba Ba et Souleymâne Maal, sont nés à Ngaolé et ne manquent pas de chanter leur village d'origine dans leurs performances. Ce dernier est de toute évidence un atout servant à affirmer leur légitimité dans la communauté thioubalo.



Figure 6 : Samba Ba dit Ngâri Ngawlé (à gauche) et Souleymane Maal (à droite), deux chanteurs de Pékâne originaires de Ngawlé. (Photo : David Maalik Dupuy, source : www.senegalfouta.canalblog.com)

Par ailleurs, plusieurs sources bibliographiques traitent de l'histoire de Ngaolé. Dans le monde universitaire dakarois, une étude d'Ibrahima Sow intitulée « *le monde de subalbe* » (Sow, 1982) relate, entre autres récits, l'histoire du fondateur de Ngaolé et de sa fille. Un tapuscrit de Hamédine Moussa Mbodji, un habitant de Ngaolé résidant à Podor et travaillant au tribunal de Podor, intitulé « *Le village de Ngaolé l'ancienne de Moussa Boukary Sarr et de Aliyidou Boukary à Peinda Sarr la légendaire* » (Mbodji, s. d.) a semble-t-il beaucoup circulé dans la région.

Enfin, j'ai filmé deux entretiens avec deux héritiers de la famille de Moussa Boukari et de Penda Sarr: Thierno Malang Sarr, venu jusqu'à Podor pour s'entretenir avec moi et Hamédine Niang rencontré à Ngaolé lors de l'un de mes passages dans le village.



Figure 7 Hamédy Niang, l'un des doyens de Ngaolé lui aussi descendant de la famille de Boukary Sar. (Photo : Marie Lorin, octobre 2012)



Figure 8 : Thierno Malang Sarr(à droite), l'un des doyens du village de Ngaolé (Photo : Marie Lorin, octobre 2012)

Ils sont tous deux âgés d'environ 70 ans. Thierno Malang Sarr est venu jusqu'à Podor pour éviter d'être vu par les autres habitants. Cette discrétion a été décidée par mes informateurs podorois et Thierno Malang Sarr lui-même. Cela devait nous

permettre d'avoir davantage de temps et de tranquillité pour discuter plus librement sans risquer d'être l'objet de demandes extérieures. En effet, selon mes informateurs un entretien de ce type dans le village même de Ngaolé n'aurait pas manqué d'attirer d'autres descendants qui auraient réclamé leur dû (c'est-à-dire certainement de l'argent) et n'aurait donc certainement pas pu se dérouler aussi librement.

C'est ce que j'ai pu constater lors de ma rencontre avec Hamédine Niang, chez lui à Ngaolé. Cette entrevue fut beaucoup plus rapide et elliptique, Hamédine Niang, par ailleurs très cordial, s'est contenté d'une version extrêmement courte, l'entretien a duré environ cinq minutes contre près d'une heure avec Thierno Malang Sarr mis beaucoup plus en confiance par le caractère plus intime et discret du lieu de notre rencontre.

L'histoire de Ngaolé est l'objet de bien des convoitises, Ngaolé est devenu un village touristique accueillant notamment les touristes voyageant sur le bateau de croisière le Bou El Mogdad qui circule sur le fleuve Sénégal. L'histoire du fondateur de Ngaolé et de sa fille font partie d'un patrimoine immatériel dont la narration peut faire l'objet de revenus certes ponctuels mais non négligeables. C'est pourquoi quand bien même ce ne soit pas le but de tous les interlocuteurs que j'ai rencontrés à Ngaolé, le simple fait de s'entretenir avec une étrangère comme moi attire aussitôt le soupçon de la part des autres habitants qui peuvent croire que mes interlocuteurs se sont enrichis en s'accaparant un héritage narratif collectif. La discrétion fut donc le meilleur moyen pour s'assurer des entretiens riches et productifs.

Mais en dehors de ses aspects moins glorieux, d'autres dimensions émergent de l'analyse de cette polyphonie mémorielle. Il y a bien sûr la question de la légitimité sociale. Si beaucoup se réclament de l'héritage de Moussa Boukary et de Penda, c'est que cet héritage confère un prestige social non négligeable. La famille Sarr de Ngaolé est l'une des familles de Soubalbés les plus respectées et craintes de la région. Jusqu'il y a peu, chaque bateau passant devant Ngaolé devait s'acquitter d'un impôt au risque de connaître un naufrage assuré.

Mais l'aspect le plus intéressant de cette polyphonie est qu'elle révèle un caractère collaboratif dans la construction de la mémoire collective. S'il est clair qu'il y a parfois une rivalité entre les différents acteurs de la mémoire, cette rivalité n'est

qu'un aspect de la construction de la parole. Ce qui est révélateur plus généralement d'un fonctionnement littéraire global, c'est que l'histoire, la parole est toujours le résultat d'une co-énonciation où chaque voix contribue plus ou moins à la construction d'une mémoire collective. Cet aspect collaboratif montre l'existence d'un réseau de la parole. Bien sûr, il y a bien une hiérarchie où certains habitants sont plus légitimes que d'autres à parler, mais cette hiérarchie se dilue dans le temps, à mesure que les descendants se multiplient. Cette dilution du caractère pyramidal de la distribution de la parole contribue à la mise en place d'un réseau horizontal de l'énonciation où les voix se complètent plus qu'elles ne se combattent. Chaque personne rencontrée contribue à la construction de l'histoire de Ngaolé et de ses fondateurs, c'est de ce réseau de paroles et d'énonciateurs qu'émergent les figures historiques de Moussa Boukari et de Penda Sarr.

Or ce fonctionnement en réseau, qui tend à s'élargir de plus en plus, est révélateur de l'organisation globale de la production littéraire de la communauté thioubalo. Chaque village, chaque énonciateur apporte son lot d'informations, de figures poétiques, de personnages emblématiques, chaque localité contribue à un réseau littéraire plus vaste. Les connections se tissent à mesure que la parole circule. Il n'y a pas une source d'informations qui se distribue de façon pyramidale, mais bien un réseau horizontal où les multiples éléments sont connectés grâce à la circulation de la parole.

C'est ce fonctionnement en réseau que l'histoire de Ngaolé révèle et que l'on retrouve dans le Pékâne.

2-2- PODOR

2-2-1- Rencontre avec Iba Maal, la nécessité de construire des archives fiables

Mes premières enquêtes dans la région du fleuve m'ont amenée à rencontrer plusieurs personnes ressources. Depuis mon arrivée, je rendais régulièrement visite à Abdoularhmane Niang, ancien conservateur du fort de Podor, ancien professeur et directeur de lycée aujourd'hui retraité. A.Niang réside dans le quartier de Thioffy,

historiquement l'un des premiers villages de ce qui constitue la ville actuelle de Podor. A.Niang est un Tôrôdo, c'est-à-dire un noble de la caste maraboutique. Les Tôrobés représentent une caste importante à Podor qui est un centre religieux reconnu dans toute la région notamment pour avoir vu naître de grands lettrés musulmans. Podor constitue aussi un centre administratif de premier ordre, héritage du temps colonial où les colons avaient élu résidence au fort de Podor. Bien que relativement enclavé car situé à une vingtaine de kilomètres de la route qui traverse le Foûta, Podor est toujours le chef-lieu du département du même nom et abrite donc en son sein de nombreux lieux administratifs : préfecture, services de pêche, tribunal, etc. De plus, Podor est un centre culturel important, porté grâce notamment à l'un de ses habitants les plus connus, Baaba Maal. Chanteur thioubalo faisant carrière au-delà des frontières du Sénégal, Baaba Maal a permis à la caste des Soubalbés de Podor de bénéficier d'un important rayonnement culturel. C'est souvent par ces traits distinctifs, à la fois un rayonnement religieux et un centre administratif, mais aussi comme la ville de Baaba Maal que Podor est chanté par les poètes. L'extrait suivant est issu de la première performance de Souleymâne Sall, l'un des textes qui constitue le corpus de cette étude ³²:

en ngarii e Duwoyra	nous sommes venus à Douwoyra
wuro Njaakuru Buubu	le village de Ndiâckourou Boûbou
wuro Sammba Ndere e Njaaguru Banna	le village de Samba Ndéré, et de Ndiackourou Bana
wuro Ceerno Gala Elimaan Coofi	le village de Thierno Gala Elimâne de Thiôfy
nokku Ibaa Maal, Iba Habii	le lieu d'Iba Maal, Iba Habî

³² Souleymâne Sall, Séquence 1, v87-94.

Jam Demmba

doo njimnoomi ee Baaba
Baydi Maal

Baaba Aysata Sammba
Buubu Yaasin Wadda

nokku El Hadj Saar

Diam Demba

ici j'ai chanté les louanges
de Bâba Baydi Maal

Bâba Aïssata Samba
Boûbou Yâssine Wada

le lieu de El Hadj Sâr

Après lui avoir plusieurs fois demandé des informations sur les mythes d'eau, puis sur le Pékâne, A.Niang m'a dirigée vers Ibrahima Maal, le Diâltâbé de Podor, c'est-à-dire le chef des Soubalbés de Podor, et plus particulièrement du quartier de Mbodiène, là où réside la grande majorité des Soubalbés de Podor.

Cette rencontre influence durablement mon orientation de recherche en l'ancrant dans la communauté des Soubalbés. Dès lors, le fleuve Sénégal est devenu l'objet de mes recherches littéraires et les Soubalbés des interlocuteurs privilégiés ainsi que ma communauté de rattachement au Foûta. Depuis 1976, Iba Maal est le Diâltâbé des Soubalbés de Podor, c'est-à-dire la personne référente en ce qui concerne le fleuve. Il est consulté à Podor, dès qu'il s'agit du fleuve Sénégal. Son père, son oncle, et son grand-père ont avant lui exercé cette responsabilité. Cette responsabilité est due à sa grande connaissance du fleuve aussi bien qu'à son origine. Iba s'est particulièrement illustré dans la pratique de la pêche et dans la connaissance du fleuve. Il a appris auprès de son père, grand pêcheur qui avait lui-même appris avec son père, Samba Hawo Samba, celui qui a installé la famille Maal à Podor, premier Diâltâbé Maal de la ville.

Iba est devenu mon informateur principal qui m'a appris beaucoup et m'a orientée vers d'autres personnes ressources quand c'était nécessaire. Iba m'a accompagnée lors de toutes mes enquêtes à partir de 2011. Dès notre première rencontre, Iba a insisté sur la nécessité de constituer un fond d'archives sur les Soubalbés. Il défend l'idée selon laquelle, c'est à partir du local, de la rencontre avec l'ensemble des acteurs sur le terrain que la constitution d'un tel fond est possible. Iba est

très marqué par la situation de plus en plus difficile de beaucoup de Soubalbés aujourd'hui, en raison de difficultés économiques majeures dues au déclin de la rentabilité de la pêche, et du changement écologique majeur survenu dans la région depuis les années 70, la grande sécheresse et ensuite la construction des barrages. Iba Maal a une volonté très forte de porter la parole des Soubalbés en dehors de la vallée, au niveau national d'abord mais aussi au-delà. Il est habité par l'idée que cette parole qu'il incarne localement doit être portée et il a vu dans ma venue l'occasion d'avoir un porte-voix qui pouvait possiblement défendre la cause des Soubalbés.³³

« Je suis fier de te rencontrer, on se parle parce que Abdoularhman Niang c'est une personne qui connaît l'archive de Podor, qui parle de Podor, qui parle de l'intérêt de Podor. Chaque personne te donne ton devoir, il pouvait t'appeler chez lui pour parler de la pêche, mais il t'a dit il faut voir Ibrahima Maal pour te coordonner avec lui, et qu'il te donne des archives de Podor.

Si tu as beaucoup le temps, on va faire le parcours dans cette région, on va voir quelques villages, les gens parlent comment le fleuve marche, comment les caïmans se sont comportés, comment les lamantins se sont comportés. Chaque village, je peux t'emmener là-bas, on cause avec les pêcheurs, ils te parlent, tu prends des archives.

Car demain si tu prends des archives honnêtes et sérieuses, tu n'auras pas de problème, tu ne triches pas, car il y a des hommes honnêtes, sages qui te parlent la vérité de la pêche.

Maintenant, je veux que comme tu as du temps, à partir de demain, on part à Sâré Thiôfi, je te montre où les caïmans descendaient. Il y a des gens qui habitent là-bas, on leur demande. Je pense que mon argument, eux auront peut être d'autres arguments, je suis né en 54, s'ils sont nés avant ils seront plus expérimentés que moi. On part à Diâtar, les gens de Diâtar parleront de leur localité, de leur vie dans cette localité avec la pêche. On part à Gayô, les pêcheurs de là-bas te parlent de leur localité. Avec les caïmans, avec les lamantins, tu vas beaucoup apprendre de ton voyage. Merci. »

Pour Iba, l'aspect public des archives collectées n'a jamais fait de doute. On collecte des informations pour qu'elles puissent être accessibles à tous, c'est le but de la documentation. Or cet aspect public oblige à une grande rigueur sur les sources. On

³³ L'extrait qui suit est une transcription de la vidéo de présentation réalisée lors de notre première rencontre en octobre 2011.

ne peut parler que si on a la légitimité pour parler. Cette légitimité permet d'être inattaquable. En collectant des informations uniquement auprès des personnes compétentes, on est sûr de la vérité, du sérieux de ces renseignements. C'est pourquoi dans chaque village visité, Iba se mettait en retrait pour laisser parler les responsables. Seule la ville de Podor relève de sa compétence, il n'est légitime que pour parler de Podor. Chaque localité a son responsable qui est la seule personne apte à parler au nom de son territoire. Notre enquête fut donc alimentée par différentes voix qui ont toutes assumé et pris acte du caractère public des archives collectées. Iba leur a répété que leur parole devait être inattaquable car elle serait entendue au-delà.

Cela fait désormais quatre ans que je séjourne de manière intermittente à Podor et que je passe mes journées dans sa famille à collecter des informations sur les récits des Soubalbés et sur leur poésie mais aussi plus globalement sur le mode de vie des Soubalbés, leur pratique de la pêche, leur rapport avec le paysage fluvial, leur organisation sociale. Cette immersion dans la famille Maal et à travers elle, dans la communauté thioubalo m'a permis de mener une enquête à plusieurs dimensions.

2-2-2- La fondation d'un lignage de Diâltâbés

C'est en tant que responsable des Soubalbés Podor qu'Iba m'a raconté l'histoire de sa propre famille et à travers elle, l'histoire de la fondation d'un lignage de Diâltâbé. En effet, la rencontre avec Iba a d'abord été synonyme de rencontre avec une famille aussi bien aujourd'hui que dans l'histoire. L'histoire de la famille Maal permet de comprendre l'implantation thioubalo à Podor, mais aussi le fonctionnement nomade de la pratique de la pêche. Samba Hawo Samba, le grand-père d'Iba s'est imposé comme le premier Diâltâbé de la famille Maal à Podor.

Mais bien qu'il se soit installé à Podor en endossant la responsabilité de l'eau dans cette localité, il a continué durant sa vie à nomadiser avec sa famille sur le fleuve Sénégal, apprenant ainsi à le connaître. Ce nomadisme s'est poursuivi jusqu'à Iba, qui a passé une grande partie de sa jeunesse à naviguer. La légitimité de Samba Hawo Samba a reposé d'une part sur cette connaissance géographique et d'autre part sur sa capacité à maîtriser les créatures du fleuve (crocodiles, hippopotames et poissons). Ces compétences se sont

transmises jusqu'à Iba et ont permis à la famille Maal d'être toujours en responsabilité aujourd'hui.

C'est donc tout naturellement par l'histoire de sa famille, qu'Iba a commencé l'histoire des Soubalbés de Podor. Cette histoire fait écho à celle de Ngaolé, et montre une autre forme de fondation, celle d'un lignage de Diâltâbé. Elle permet de comprendre et de légitimer la responsabilité et donc aussi le pouvoir dont Iba a la charge aujourd'hui dans un contexte bien différent. Le récit qui suit est transcrit d'un entretien filmé avec Iba. Il s'agissait pour lui d'expliquer à la fois l'histoire de ses parents et grand-parents mais aussi sa propre histoire, sur quoi se fonde sa légitimité en tant que Diâltâbé. Avant de raconter cette histoire, il a convoqué les membres d'une autre famille thioubalo de Podor, les Sarr, premiers Soubalbés à s'être installés à Podor mais qui ne pratiquent pas la pêche. Il tenait à les informer de cet entretien pour qu'ils donnent leur accord, ce qu'ils ont fait. Cet entretien a été réalisé alors que nous nous connaissions depuis deux ans déjà. Nous avons notamment collecté des récits à Ngaolé et Ndoum. Iba avait à cœur de faire lui aussi un entretien « officiel » qui servirait de référence concernant Podor pour mes recherches. La mise en scène est issue de cette volonté. C'est aussi par cette posture, par la volonté de bien paraître à l'image qu'il a assuré sa légitimité, c'est pourquoi il s'est habillé pour l'occasion, s'est installé face caméra et commencé la narration de son histoire.



Figure 9: capture d'écran de l'entretien réalisé avec Iba Maal en octobre 2012.

« Le fleuve de Podor, c'est Samba Hawo Samba qui a fait des choses extraordinaires ici au fleuve. Ici au fleuve, c'est lui Samba Hawo Samba qui est celui qui savait, c'est lui qui avait le pouvoir protecteur ici au fleuve. Il s'est levé de Wuro Sîdi, il a entrepris des installations en étant assis à Wuro Sîdi. Quand il est arrivé à Wuro Sîdi, son savoir sur le fleuve était très vaste. Il a déménagé ici au village de Podor. Samba Hawo Samba, son savoir couvre toute la région de Podor. En raison du fleuve, il était partagé entre plusieurs groupes de personnes et plusieurs territoires que tu connais, partant depuis Ngaolé jusqu'à ce qu'il possède Kuljukaar. En partant de Kuljukaar droit vers ici, ici à Dakhal, tout le savoir du lieu, c'est lui qui l'a. A son époque, c'est lui à son époque qui était le chef par son savoir, tous les vieux n'étaient pas désœuvrés ici et sur les rives du fleuve.

Samba Hawo Samba, à l'époque il y avait peu ou aucun pêcheur qui ne fumait pas. À l'époque, il avait une pipe. Une fois sa pipe allumée, il tire une bouffée de sa pipe, il commence à s'immerger dans le fleuve. Il reste là-bas, il s'attarde jusqu'au moment de la prière. Quand il émerge de l'eau, il allume sa pipe il parle à la population : « demain, le fleuve sera agité. »

Samba Hawo Samba a donné naissance à Âli Hawo et Ndiak Samba, ce sont ses fils.

Quand le fleuve était agité, il y avait beaucoup de crocodiles dans le fleuve. Il a donné son nom à un crocodile. Ce crocodile s'appelle Samba Hawo Samba, le maître du savoir. Sur tout le corps du crocodile, il est écrit des paroles magiques, sur sa tête il y a des herbes³⁴, là sur la tête. Il appelle le crocodile jusqu'à ce qu'il y vienne et dit une incantation.

Le crocodile sort de l'eau, part, il saura qu'il parle à Samba Hawo Samba, le connaisseur, et cela jusqu'à ce qu'Allah fasse que Samba Hawo Samba retourne à son créateur. C'est Ndiak Samba qui a repris le savoir sur le bord du fleuve. Ndiak Samba a donné naissance à Râmata Âli, il a donné naissance à Moûdo Maal, il a donné naissance à Dâli Maal, c'était un homme honnête.

³⁴ semmbano : voir glossaire botanique

Chaque fois qu'il partait dans la région, il partait avec les Soubalbés et les fils de Soubalbés, c'est lui seul dont la pirogue sera remplie de chaque espèce de poisson.

Allah a fait que la vie est longue, il a pensé de nouveau à quitter ici pour partir pêcher à Ndioum, au petit fleuve de Ndioum appelé Gajâ. Tout le monde était rassemblé là-bas, tous les Soubalbés étaient venus là-bas, il a seulement salué, il s'est assis, il s'est tourné vers les Soubalbés, il les observait en train de pêcher, en train de tuer des poissons. Il resta assis seulement à les regarder pendant longtemps, il se leva, il prit ses sagaies, il prit ses filets, il les posa dans sa pirogue, il souleva sa lance. Quand il a pris beaucoup de poissons avec son filet, quand il veut ramener sa prise le lendemain, il ne peut pas tout ramener, on trouve chaque espèce de poisson quand il ramène son filet.

À chaque fois que la pirogue revient sur le rivage tout le monde vient pour apprécier sa prise.

Cela est la raison pour laquelle Mademoiselle Lorin est venu ici, à Doué, dans la région de Podor, elle a appris la tradition de Podor et la tradition du département de Podor, elle a quitté la France pour voir, pour étudier la vie des pêcheurs ici à Podor, dans le département de Podor. En cherchant les traditions, ceux qui les détiennent, et ceux qui font en sorte qu'elles existent toujours. Tous ceux là sont partis aujourd'hui, aujourd'hui ceux qui restent sont des petits enfants, nous sommes des petits enfants et des arrières petits enfants, Samba Hawo Samba, nous sommes ses arrières petits enfants. Les descendants de Ndiâk Samba, d'Âli Hawo, nous c'est de leur tradition dont nous sommes issus.

En ce qui concerne l'affaire du fleuve, le fleuve, tu sais que c'est nous qui le protégeons. C'est nous qui protégeons cela, c'est la vie qui nous protège. Parce que dans la vie toute personne possède quelque chose qui doit être protégé, quelque chose qu'il faut faire, quelque chose qu'Allah a fait pour toi dans ta vie, pour que demain cela soit utile.

Quand ils sont tous partis, tout le quartier s'est réuni, et ils ont dit que c'est Iba Maal qui aura la responsabilité du fleuve, qu'il est le responsable des pêcheurs ici et dans le département de Podor, et que c'est lui qui peut parler des

connaissances magiques ici au fleuve, c'est lui qui se tient debout. Depuis 1976 jusqu'à aujourd'hui, nous nous sommes haussés à leur hauteur. Aujourd'hui, tu sais ce que le développement a fait ici au Sénégal, ce que le développement a fait ici au fleuve. »

L'histoire de la famille Maal, de la même façon que celle de Moussa Boukari Sarr à Ngaolé repose sur les compétences de chacun de ses membres. C'est parce qu'ils étaient aptes à maîtriser le fleuve et ses créatures, d'être des pêcheurs hors du commun, et surtout parce que ces compétences ont été reconnues par les autres, que les Maal sont devenus les Diâltâbés de Podor. La venue des membres de la famille Sarr de Podor avant l'entretien avait pour but de faire reconnaître cette légitimité. Cette légitimité est revenue tout le long de mes enquêtes. Iba fut plusieurs fois appelé en sa qualité de Diâltâbé pour résoudre des problèmes autour du fleuve, donner son avis et exercer ses compétences.

Cette légitimité est reconnue aussi par les artistes Soubalbés. Ainsi, Bâba Maal, célèbre chanteur thioubalo originaire de Podor, dont le succès a largement dépassé les frontières du Sénégal, a fait appel à Iba lors de l'organisation de son premier festival « *Le blues du fleuve* » qui met en avant la culture thioubalo avec la tenue de festivités pendant trois jours. Lors de l'une de ses tournées au Sénégal, quelqu'un avait voulu l'honorer en lui faisant cadeau d'un jeune crocodile. De retour à Podor pour inaugurer le festival, Bâba Maal a remis le crocodile à Iba pour que ce dernier le dompte et le présente à l'ouverture du festival. En tant que Diâltâbé, Iba s'est exécuté et a gardé le crocodile chez lui pendant toute la durée des festivités. Il a ensuite paradé aux côtés de Baaba Maal en tenant le crocodile montrant à l'ensemble des gens présents ses compétences. Lors de l'entretien, il n'a pas manqué de rappeler cet épisode qui fait sa fierté et celle de sa famille.

« Si tu parles de Bâba Maal, pour son premier anniversaire, il a amené chez lui un caïman. Il m'a appelé chez lui, c'est mon grand frère.

J'ai pris le caïman, je l'ai attrapé, je l'ai mis sur ma tête. Je pense que très bien dans les internets du Sénégal, on parle d'Iba Maal, le pêcheur de Podor. »

Il m'a aussi remis une photo où on le voit porter le crocodile pour illustrer ses dires et m'a demandé de mentionner cet épisode dans mes écrits. Cette légitimité a également été reconnue lors des différentes performances de Pékâne que j'ai pu filmer. À chaque fois, Iba a été chanté ainsi que ses ancêtres, les poètes reconnaissant par là son statut et ses connaissances.

Le chanteur de Ngaolé, Souleymâne Maal l'a chanté en ces termes : ³⁵

Alla yoo yooy yee, mi yiitii
maayo

Ibraahima Mammadu, aan
hedo maayo, kedodaa jiriile

Ngaari Mbodiyen
Belmanno Siidi e Ngay

Doo taan Sammba Aali
Sammba

Maal taka-taka Maal jaalo
Maal Maal jaalo e
ndoondaangu kure tafaade e
laade mbombilooje

Oh Dieu, j'ai retrouvé le
fleuve

Ibrâhima Mamadou, toi, tu
entends le fleuve, tu entends
ses bruits.

L'homme puissant de
Mbodiène, fondés par les
Belmango, Sîdi et Ngay

Ici toi le petit fils de Samba
Ali Samba

Maal Taka-taka Maal, le
maître du fleuve, qui porte
sur la tête des balles de fusil
et qui maîtrise les pirogues
les plus puissantes

Il rappelle ici son ascendance paternelle en mentionnant le nom de son grand père Samba Ali Samba. Il le glorifie en mettant en avant sa connaissance du fleuve et sa maîtrise d'un outil essentiel de tout Thioubalo : la pirogue.

³⁵ Souleymâne Maal, Séquence 1, v 29.

L'autre chanteur de Pékâne à avoir chanté Iba, Souleymâne Sall, est originaire de Wending, localité située à l'extrême est de l'Île à Morfil. Wending est le village d'origine de la mère d'Iba :³⁶

mbodo wondi ee Iba Maal

Iba Habi Jam Demmba

gorko mo Duwoyra

je suis avec Iba Maal

Iba Habi Diam Demba

l'homme de Douwoyra

Souleymâne Sall rappelle, lui, les origines maternelles d'Iba en mentionnant le nom de son grand père, le père de sa mère, Diam Demba et le nom de sa mère Habi.

Chaque chanteur glorifie les ascendances d'Iba selon la région dont ils sont originaires. Chacun rappelle une légitimité qui est aussi bien paternelle que maternelle, légitimité qui explique la position qu'Iba occupe dans sa localité, Podor, autrement appelé Douwoyra et dans son quartier Mbodiène.

2-2-3- Une enquête sans parole : exercer son regard

L'enquête menée avec Iba fut multidimensionnelle. En plus du recueil des récits fondateurs de Podor et de la visite de plusieurs villages, notre collaboration a porté sur différents aspects de la communauté thioubalo qu'il m'a faite découvrir pas à pas afin de mieux comprendre les récits et la poésie que j'ai entendus et consignés.

C'est grâce à Iba que j'ai pu m'initier à la pratique de la pêche. En effet, chacun de mes séjours fut une plongée dans l'univers fluvial. J'ai pu découvrir à quel point la pratique de la pêche exigeait des connaissances diverses et surtout à quel point cette pratique était liée à la maîtrise d'un environnement.

Chaque pêcheur dessine son propre paysage habité par des créatures variées, par des forces invisibles qu'il faut pouvoir maîtriser pour pêcher. C'est l'initiation à ce paysage, c'est-à-dire à ce point de vue particulier sur le fleuve que la rencontre avec Iba m'a permis de découvrir. Savoir regarder autrement le fleuve, l'eau, les plantes,

³⁶ Souleymâne Sall, Séquence 1, v 29.

dessiner un nouveau point de vue sur l'environnement en modifiant mon regard, c'est ce que chacun de mes séjours m'a permis d'affiner. Cette initiation s'est faite par étape. Cet apprentissage fut absolument nécessaire pour comprendre la poésie du fleuve et tenter d'appréhender comment les mots des poètes étaient reçus dans leur communauté d'origine. Ce long apprentissage du paysage est ce qu'on pourrait appeler l'enquête sans parole, c'est ce qui m'a pris le plus de temps. Plusieurs types d'activités m'ont permis de travailler mon regard.

J'ai d'abord accompagné Iba dans de nombreuses séances de pêche sur le fleuve. J'ai pu filmer certaines de ces séances. Je reviendrai plus loin sur l'aspect plus technique de ces séances, notamment la pratique de la pirogue et l'utilisation des filets.

L'autre travail essentiel pour modifier mon point de vue sur le paysage fut l'exercice de la marche et de la navigation. Mes différents séjours ont tous été occupés par de longues ballades sur le fleuve et ses rives. C'est en arpentant cet espace en compagnie d'Iba mais aussi de plusieurs personnes rencontrées pour l'occasion que j'ai pu sensiblement modifier mon regard. Mes séjours m'ont permis de voir les changements considérables dans l'espace en fonction des crues et décrues du fleuve, en fonction des hivernages plus ou moins généreux. La région du Wâlo, c'est-à-dire les basses terres inondables qui jouxtent le fleuve, connaît des changements considérables selon le moment de l'année. Lorsque le fleuve sort de son lit pour inonder la vallée, c'est toute une nature qui se réveille. Les couleurs vertes sont alors dominantes à mesure que la végétation devient presque luxuriante. Mais ce moment fait vite place à un horizon beaucoup plus aride où l'ocre révèle la sécheresse d'une terre que l'eau a fuit. Ces changements sont essentiels pour comprendre l'environnement. L'espace du fleuve est un espace en mouvement : la vision du paysage des Soubalbés mais plus généralement de toute la population de la vallée est marquée par cet aller-retour extrême où l'inondation fait place à la quasi désertification. La région du fleuve n'est pas une région d'entre-deux, le paysage est marqué par la radicalité du régime fluvial. Cette radicalité est perceptible lorsque l'on navigue, que l'on marche ou même que l'on traverse en véhicule cet environnement. Les cours d'eau se multiplient, l'eau déborde puis quelques mois, quelques semaines

plus tard, la chaleur harassante terrasse aussi bien les hommes que la terre. L'eau en même temps que la fraîcheur semble fuir, la vie semble s'arrêter.

Ces ballades m'ont aussi beaucoup appris sur la configuration du fleuve lui-même. En naviguant sur le fleuve, le jour mais aussi la nuit, j'ai pu comprendre ce qui fait la part d'invisible de ce paysage. En effet, la particularité du point de vue des Soubalbés sur l'eau tient autant à ce qu'ils voient qu'à ce qu'ils ne voient pas mais savent pourtant présents dans l'eau. Le paysage est investi de représentations, de visions que le néophyte ne peut soupçonner. C'est ce rapport clairvoyant au paysage qu'Iba m'a permis de toucher du doigt. Chaque nuit, il rêve du paysage qu'il arpentera le lendemain. Ces visions nocturnes l'aident à tracer sa route sur le fleuve afin de pouvoir pêcher mais aussi d'éviter les dangers du fleuve. Cette clairvoyance donne un point de vue tout à fait particulier à son paysage forcément unique car forgé dans le secret de ses rêves. Cette pratique du rêve est essentielle chez les Soubalbés. Leur paysage est donc aussi bien forgé par leur vue que par leur clairvoyance. Ainsi, les Soubalbés sont aptes à voir des génies, des créatures surnaturelles invisibles à l'œil nu mais qui pourtant habitent ce paysage autant que les arbres ou les poissons.

Cette initiation au point de vue thioubalo sur le paysage -appréhender la façon dont un environnement peut être travaillé, redessiné par le regard- fut une étape déterminante de ce travail de recherche et de l'approche géopoétique que je mettrai en œuvre quand j'aborderai plus en profondeur l'analyse de la poésie que j'ai recueillie. Cet apprentissage du regard fut possible grâce à de nombreuses heures passées sur le fleuve ou bien à côté, et grâce aux conseils d'Iba qui a partagé avec moi son regard.

2-2-4- Retour réflexif sur ma pratique d'enquête

Le temps passé avec Iba m'a également permis d'appréhender l'aspect plus que jamais politique de la pratique de la pêche aujourd'hui. En effet, dès notre première rencontre, Iba a mentionné les difficultés actuelles des Soubalbés à vivre de leur activité traditionnelle. La prise de conscience de ces difficultés fut un fil conducteur déterminant dans toutes nos enquêtes. Chaque Thioubalo rencontré nous a fait part de ses problèmes matériels. Tous ont regretté la non prise en compte de leurs intérêts

dans les politiques de développement mises en place dans la vallée du fleuve Sénégal. Plusieurs constats revenaient régulièrement : cherté des outils pour la pratique de la pêche (pirogue, filet), impossibilité technique d'acheminer leur prise aux marchés locaux (pas de système pour conserver le poisson, pas de véhicules pour transporter les marchandises, et surtout baisse dramatique de la quantité et de la diversité des poissons). Le constat est partout le même : vivre de la pêche s'avère de plus en plus compliquées. Je reviendrai plus précisément dans la troisième partie de cette étude sur ces problèmes liés en grande partie aux changements environnementaux dans la Vallées. Mais dès à présent, je voudrais signaler à quel point Iba m'a sensibilisée à ces difficultés et surtout à la lutte qu'il a entreprise pour porter cette cause auprès des autorités. Cette sensibilisation n'est pas anodine et introduit nécessairement un biais de lecture.

J'utilise une caméra depuis 2011 pour filmer non seulement les performances littéraires de mes interlocuteurs mais aussi les entretiens et l'environnement général dans lequel ces enquêtes ont lieu. Or, l'introduction de cette caméra qui correspond avec ma rencontre avec Iba, a sensiblement modifié mon rapport à l'enquête. Auparavant, dans un souci de discrétion je n'utilisais qu'un magnétophone et un appareil photo pour documenter mon travail. Or, ce souci de discrétion n'était pas nécessairement productif au sens où, loin de désinhiber mes interlocuteurs, il ne rendait pas visible mes intentions, ce qui ne favorisait pas la prise de parole. Depuis que j'utilise une caméra, mon rôle est plus assumé. La parole recueillie a pris une dimension plus officielle, plus sérieuse. Conscients de la portée de l'image, mes interlocuteurs ont investi différemment leur prise de parole, comme si le fait de filmer rendait mes questions plus crédibles et que les réponses devaient être plus sérieuses. C'est pourquoi, malgré moi, mes interlocuteurs ont projeté des attentes sur mon enquête, l'ont investie d'un horizon de réception qui dépassait mon seul travail de recherche.

Cette modification a contribué à donner un aspect plus politique aux interventions. Ma caméra fut souvent saisie comme une opportunité pour dénoncer les conditions de vie actuelles des Soubalbés. Chaque interlocuteur a insisté sur la nécessité que les pouvoirs publics puissent entendre leurs revendications. L'enjeu

principal résidait clairement dans le fait de faire entendre une voix ressentie par tous comme non-audible. Les performances de Pékâne, n'ont pas échappé à ce désir d'écho. La caméra, et par là mon rôle de chercheuse fut investie de représentations : en filmant je devenais un porte-voix, un vecteur de parole qui permettrait aux Soubalbés d'être entendus au-delà, une façon de faire passer cette parole dans un nouvel horizon de réception et donc de toucher un nouveau public. La caméra rendait la parole plus performative, plus efficace que ne l'avait été ma seule présence et l'enregistrement par magnétophone. Chaque prise de parole était consciente de ce public invisible et se déployait en prenant en compte cet horizon de réception.

Ce phénomène m'a beaucoup marquée. Les Soubalbés rencontrés, et en particulier Iba Maal m'ont responsabilisée par rapport à la parole qu'il me livrait. Mon travail de recherche fut influencé par ce phénomène et a pris un tour beaucoup plus social et politique, au sens où les difficultés énoncées donnaient une grille de lecture aux manifestations littéraires et à leur contexte d'énonciation.

Iba intervient régulièrement auprès des hommes et femmes politiques de sa région sur lesquels il tente d'exercer une influence pour les pousser à agir pour les Soubalbés. Il est régulièrement désigné par ses pairs pour intervenir dans les médias (radio, télévision, journaux papier). Il est non seulement le Diâltâbé de Podor mais il est aussi le président de l'association des pêcheurs du département de Podor. Cette association regroupe l'ensemble des Soubalbés du département et agit comme un syndicat. C'est à cette association que les services de pêche de l'état s'adressent pour passer leur consigne ou pour avoir des informations sur l'état du fleuve. Iba, comme son père avant lui, occupe cette position depuis qu'il est Diâltâbé, c'est-à-dire depuis 1976. Cette position lui donne beaucoup de responsabilités. Il doit coordonner l'ensemble des Soubalbés, être leur porte-parole, intervenir dans les médias. Il est chargé de faire circuler les informations les concernant, de les convoquer en cas de réunion. Iba crée donc des connections, et il est reconnu de tous, ce qui nous a permis de pouvoir circuler librement et d'obtenir de nombreuses informations, puisque chaque Thioubalo du département le reconnaît et le respecte.

La présence d'Iba et l'utilisation de la caméra ont donc fortement influencé mes enquêtes et ma recherche en général. Il me semble que ce retour réflexif est

nécessaire pour comprendre ma démarche, influencée doublement par un outil et par un environnement investi dans la lutte sociale et politique.

2-2-5- La découverte d'un fonctionnement familial

Le dernier point que je voulais mentionner concernant ma collaboration avec Iba Maal est l'immersion familiale dont j'ai pu bénéficier. En effet, en dehors d'Iba lui-même, c'est toute sa famille qui m'a accueillie. J'ai, à chacun de mes séjours, effectué une immersion dans la famille Maal dont Iba est le responsable mais qui compte de nombreux membres. Cette découverte d'un fonctionnement familial fut déterminante pour comprendre comment circule la parole au sein de la communauté thioubalo en commençant par le cercle familial pour aller vers un cercle villageois puis vers un cercle régional.

Le premier enseignement que j'ai tiré de cette immersion porte sur la place des femmes Soubalbés. En effet, en dehors de l'histoire de Penda Sarr Ngaolé, et c'est en cela que cette histoire est remarquable, la place des femmes est inexistante dans le peu d'études réalisées sur les Soubalbés. Pourtant, les textes montrent que les femmes ont un rôle important même s'il est souvent montré de façon ambiguë. Montrées comme les tentatrices qui entraînent la perte des hommes dans Ségou Bali mais aussi comme de magiciennes redoutables, les femmes entretiennent, elles aussi, des liens étroits avec l'eau et ses mystères. Les femmes Soubalbés sont comme les autres femmes du Foûta souvent soumises au bon vouloir de leur mari. Mais cette soumission n'est bien souvent qu'une apparence. Elles jouissent en réalité d'une grande liberté et entretiennent elles aussi un rapport tout à fait particulier à l'eau et au fleuve. Elles peuvent pratiquer la pêche, même si cette pratique reste plus marginale. Elles sont chargées de transformer et de vendre le poisson au marché. Surtout, la parole des femmes Soubalbés est extrêmement féconde. Elles participent pleinement à la vie culturelle de la communauté et beaucoup se révèlent des chanteuses et des poètes de premier plan.

Ainsi, la première femme d'Iba, Houlèye Ndiongue, est une chanteuse remarquable. Ses performances sont appréciées de tous et elle est souvent sollicitée lors d'évènements culturels pour la beauté de sa voix et de ses mots. J'ai pu

enregistrer huit de ses chants³⁷. Il s'agit de chants presque réalisés *a capella* lors desquels Houlèye s'accompagne en battant le rythme légèrement, en l'occurrence elle battait le rythme sur une glacière. Elle chante les hommes et femmes Soubalbés qui ont marqué l'histoire. Elle chante son mari, ses parents. Surtout, tout comme les chanteurs de Pékâne, elle chante le paysage qu'elle dessine avec ses mots, le fleuve, l'eau, les créatures qui l'habitent. Ces chants, enregistrés dans l'intimité dans sa chambre alors que nous étions seules avaient souvent une tonalité très mélancolique : elle chantait les disparus, ceux emportés par le fleuve. Iba, présent lors de l'une de ces séances, fut ému aux larmes en écoutant son épouse évoquer ses deux frères tués alors qu'ils pêchaient par des militaires mauritaniens en 1989³⁸.



Figure 10: Houlèye Ndiongue lors de l'une de ses performances chantées. (photo: capture d'écran réalisée à partir d'une vidéo prise en octobre 2012, Marie Lorin)

³⁷ Je n'ai pas pu intégrer ces chants dans la présente étude pour des raisons de temps mais aussi pour des raisons de cohérence. Mais l'étude et la publication de ces chants feront l'objet d'un travail futur.

³⁸ En 1989, des tensions entre Mauritanie et Sénégal ont fait naître des affrontements faisant beaucoup de morts de part et d'autre du fleuve Sénégal. Podor, ville frontière, fut aux premières loges de ces affrontements. Les deux frères aînés d'Iba furent abattus par des militaires mauritaniens alors qu'ils pêchaient sur le fleuve Sénégal. Cette période fut très compliquée pour les soubalbés car la navigation sur le fleuve était devenu très risquée, les morts furent nombreux dans la communauté, des villages riverains furent déplacés, le traumatisme reste très vif pour de nombreuses familles. À ce sujet voir *"Géopolitique de Vallée du Sénégal, les flots de la discorde"* (Vandermotten, 2004).

Les chants de femme peuvent être aussi très festifs et joyeux. J'ai ainsi enregistré une séance collective durant laquelle les femmes se préparaient à partir assister à un match de foot opposant l'équipe des jeunes Soubalbés à l'équipe d'un autre quartier de la ville en finale des championnats locaux de football. Cet événement coïncidait avec l'inauguration du stade de Podor, rénové pour l'occasion. Les femmes sont parties en groupe pour soutenir leur équipe. Cet événement fut l'occasion pour elle de revendiquer leur culture thioubalo aussi bien dans l'image- elles s'étaient habillées traditionnellement spécialement pour l'occasion- que dans les mots, puisqu'avant et pendant l'événement elles ont chanté des chants glorifiant la culture de l'eau pour galvaniser aussi bien les joueurs qu'elles-mêmes.



Figure 11: femmes de la famille Maal qui chantent et dansent. (photo: capture d'écran d'une vidéo réalisée en novembre 2013 par Marie Lorin



Figure 12: femmes de la famille Maal au stade de Podor. Elles portent des pagaies pour rappeler les attributs des Soubalbés. (Photo : novembre 2013, Marie Lorin)

Iba Maal vit avec cinq de ses frères et leur famille respective. La concession regroupe au moins une trentaine de personnes. Tous sont amenés à un moment ou à un autre à participer à ces manifestations culturelles. Chacun est encouragé à développer ses capacités artistiques et notamment l'art de la parole et du chant qui est au cœur de la culture thioubalo.

Les enfants ne sont pas en reste. Iba est père et grand-père. Ses enfants habitent pour la plupart hors de Podor, à Dakar, Saint-Louis ou Nouakhchott. Ils sont eux-mêmes parents, mais beaucoup ont décidé de confier l'éducation de leurs enfants à Iba et ses épouses. En dehors du fait que la vie à la ville est toujours plus dure financièrement et donc que les enfants représentent un surcoût pas toujours facile à assurer, cette délégation a surtout pour but principal d'assurer une éducation thioubalo à ces enfants, de faire de Podor et par conséquent du fleuve la maison familiale de référence. Iba et ses épouses sont des éducateurs reconnus non seulement par leur propres enfants mais aussi par d'autres membres de leur famille élargie. Ainsi, des enfants leur sont confiés par des habitants de Ngaolé, dont Faty la seconde épouse d'Iba est issue mais aussi de Saint-Louis. Ces enfants sont formés très tôt à la culture de l'eau. Ils apprennent à nager bien sûr, à vivre près de l'eau mais

aussi tous les codes culturels rattachés à leur appartenance à la caste thioubalo. Cette transmission est un point essentiel du fonctionnement familial. Les enfants vivent avec leurs éducateurs et apprennent d'eux. Qu'ils soient garçons ou filles, tous voient Iba travailler, tisser et réparer ses filets. Ils voient leur mère trier les poissons puis les vendre au marché. Cet apprentissage est essentiel à leur développement personnel. Quand bien même ils ne deviennent pas eux-mêmes pêcheurs -ils vont tous à l'école- ils en auront acquis les codes et la culture, ce qui leur donnera un ancrage important pour leur vie future.

Vivre en immersion dans cette famille fut donc une expérience extrêmement enrichissante. Cela m'a permis de mieux comprendre à la fois la diversité des productions langagières, depuis l'intime jusqu'à la sphère publique, à travers les genres et les générations, mais aussi les enjeux et les conditions de la transmission culturelle.

CHAPITRE 3- LES SOUBALBES ET L'EAU AU FOUTA TORO

3-1- ORGANISATION SOCIALE

L'organisation sociale du Fouta repose en grande partie sur une distribution des pratiques agricoles et donc sur une répartition de l'espace dédié à cette agriculture. Il n'est pas possible de comprendre le rôle des Soubalbés sans comprendre leur implantation dans cet espace agricole et les relations d'interdépendances agricoles qui lient toutes les populations entre elles.

3-1-1- Les Soubalbés, une caste indépendante

Couramment traduit par « pêcheur » en français, le terme poulâr *cuballo* (*subalbe* au pluriel) recouvre une réalité plus large, raison pour laquelle tout au long de cette étude, j'utilise non pas la traduction française « pêcheur », mais la version francisée du mot poulâr, soubalbés au pluriel, thioubalo au singulier.

S'il est vrai que les Soubalbés sont des pêcheurs, être un Thioubalo ne se résume pas seulement à la pêche. Il s'agit d'abord d'un marqueur social, de la preuve d'une

appartenance à un groupe social relativement endogame (même si cette endogamie est de moins en moins exclusive avec le temps). Le groupe social des Soubalbés est défini par sa proximité avec le fleuve Sénégal et sa maîtrise de cette espace fluvial, maîtrise qui se manifeste dans la pêche donc, mais aussi par tout un ensemble de pratiques et de savoirs liés à l'eau. Ces savoirs leur confèrent non seulement une forme de pouvoir mais aussi une place dans la société du Foûta Tôro.

Les Soubalbés sont des hommes libres (pl :*rimbe*, sg :*dimo*). Les hommes libres sont les nobles du Foûta dans une société où certains sont des artisans (pl : *nyeenybe*, sg :*nyeenyo*) et d'autres des descendants de captifs (pl :*maccube*, sg *maccudo*).

Ce statut social privilégié trouve sa source dans la liberté totale dont jouissent les Soubalbés. Cette liberté repose sur plusieurs facteurs.

Une indépendance économique d'abord, qui repose en grande partie sur la pêche qui jusqu'à peu était une activité économique extrêmement rentable. En effet, dans un pays où le plat national est le riz au poisson, les pêcheurs jouissent d'une ressource économique essentielle. Or jusqu'il y a peu, le fleuve Sénégal était un espace très poissonneux à tel point qu'Ibrahima Sow dans « *Le monde des subalbe* » (Sow, 1982) affirme que les Soubalbés détenaient les revenus monétaires les plus élevés du Foûta.

« Ce qui est sûr c'est l'indépendance, par rapport aux Tooroobe, dont jouit cette caste ; indépendance économique garantie par l'exploitation et la commercialisation des produits de la pêche. En tant que pêcheurs, ils ont « les revenus monétaires les plus élevés de la population du Foûta »³⁹. »

La troisième partie de cette étude montrera que cette puissance financière a connu un fort déclin ces cinquante dernières années. Mais c'est bien sur ces ressources financières dues au poisson qui est revendu par les femmes Soubalbés sur différents marchés locaux alors que les hommes se consacrent à la pêche elle-même.

³⁹ (Diop, 1965)



Figure 13 Femme vendant du poisson au marché de Podor. (Photo : Marie Lorin, 2013)



Figure 14 Poissons qui sèchent au soleil dans une concession de pêcheurs de Podor (Photo : Marie Lorin, novembre 2013)

L'apport économique constitué par la pêche et la revente du poisson est complété aussi par la culture des jardins (*falo* au sg., *pale* au pl. en poulâr). Comparativement à d'autres castes, notamment les Tôrobés ou les Foulbés, ces terrains ne font pas des

Soubalbés de grands propriétaires terriens mais ils représentent des revenus non négligeables.

Les jardins des Soubalbés sont situés sur les rives du fleuve Sénégal et de ses défluent. Il s'agit de terres particulièrement fertiles qui sont souvent utilisées pour pratiquer du maraîchage (pommes de terres, melons, tomates, maïs...). Ces jardins constituent aujourd'hui des terres très recherchées. En effet, l'irrigation des champs auparavant assurée par la crue du fleuve doit bien souvent être produite aujourd'hui manuellement, de nombreux champs sont aujourd'hui inexploités en raison d'une incapacité à irriguer. Les jardins au bord du fleuve ne connaissent pas ce problème, ce qui les rend particulièrement attractifs. À l'heure actuelle, la culture des jardins est l'une des activités « traditionnelles », les plus lucratives à laquelle de nombreux Soubalbés qui ne pêchent plus se consacrent exclusivement. D'un point de vue paysager, les jardins sont des lieux marqués par la biodiversité où le paysage fluvial côtoie les arbres et les potagers. Ces jardins sont une source d'inspiration dans la production poétique des Soubalbés.



Figure 15 Femme thioubalo cultivant un jardin au bord du défluent du fleuve Sénégal, le Doué. (Photo : Marie Lorin, décembre 2014)

3-1-2- Les autres castes au Foûta

Comme je l'ai dit précédemment, les Soubalbés font partie des castes nobles de la société Foutanké, des hommes libres (*rimbe* en poulâr). À ce titre ils jouissent d'une forte indépendance vis à vis du reste de la population. Mais cette indépendance va de pair avec des liens sociaux très forts avec les autres castes, liens qui sont aussi bien des alliances que des rapports de force.

La société foûtanké est bien connue et a été bien étudiée, de nombreuses études ont explicité son organisation et son fonctionnement. Oumar Kane, dans « *La première hégémonie peule* » (Kane, 2004) a expliqué de façon très érudite la construction politique du Foûta Tôro à travers l'histoire.

Je ne ferai ici qu'un bref survol de l'organisation sociale du Foûta pour que le lecteur non averti puisse avoir une idée du milieu social dans lequel les Soubalbés évoluent et comment leur rôle peut être perçu dans le reste de la société Foûtanké.

Il y a plusieurs castes au Foûta qui se répartissent le pouvoir et les devoirs et cohabitent avec les Soubalbés. Ces différentes castes sont présentes dans les corpus de Pékâne que je présente, soit parce que certains de leurs membres sont cités, soit parce que des villages habités par des membres de ces castes sont cités. Comme pour les termes Thioubalo et Soubalbés, j'ai choisi dans les annotations d'utiliser les termes poulâs francisés. Il s'agit là aussi de nommer ces groupes sociaux pas seulement en fonction de leur activité professionnelle, mais comme un groupe social à part entière traversé d'identités multiples.

Le premier ensemble est constitué des hommes libres (pl : *rimbe*, sg : *dimo*), les nobles du Foûta. Cet ensemble est constitué de plusieurs groupes qui entretiennent des relations plus ou moins fortes avec les Soubalbés.

- Les Tôrobés, Tôrôdo (*toorobbe* au pl, *toorodo* au sg): les Tôrobés sont les héritiers des derniers maîtres du Foûta arrivés au pouvoir à l'issue d'une révolution théocratique menée par Souleymâne Baal. Ils exercent depuis un pouvoir religieux. La ville de Podor et plus globalement l'île à Morfil ont ainsi vu s'épanouir de nombreux guides religieux qui ont exercé une influence considérable non seulement au Sénégal mais aussi dans toute la sous-région, El Hadji Malick Sy, El Hadji Oumar Tall. Ce

pouvoir religieux s'exercent toujours dans les nombreuses écoles coraniques que compte la région. Ce pouvoir religieux assure des revenus importants à de nombreux Tôrobés. Mais leur puissance économique est aussi dûe en grande partie au fait que les Tôrobés sont de grands propriétaires terriens ce qui leur permet d'avoir une importante activité de cultivateurs dont ils tirent leurs revenus (ils cultivent assez rarement eux-mêmes, à part dans leur jeunesse, mais ils font cultiver leurs champs, anciennement par leurs captifs).

Cette puissance économique et religieuse couplée au fait que la théocratie à laquelle a abouti la révolution tôrôdo fut le dernier régime politique autochtone avant la colonisation puis les indépendances, leur assure toujours une prédominance politique indéniable. Les Tôrobés exercent de nombreuses responsabilités politiques en tant qu'élus ou bien dans l'administration. Ils sont considérés par eux-mêmes mais aussi par de nombreux observateurs comme la classe dirigeante du Foûta, comme la caste « la plus noble ».

Cette position dominante ne va pas sans contestation notamment de la part des Soubalbés qui ont toujours cultivé leur indépendance et leur insoumission ce qui a pu provoquer des heurts.

- Les Foulbés, poulo (*fulbe* au pl, *pullo* au sg): au Foûta les Foulbés sont les pasteurs peuls qui transhument dans le Walo et le Diêri avec leur troupeaux. Ils représentent le pastoralisme peul souvent mis en avant lorsque l'on parle des Peuls. Les Foulbés ont de nombreux points communs ou intérêts convergents avec les Soubalbés. L'accès à l'eau est essentiel pour ces éleveurs. Les troupeaux sont donc souvent amenés à passer au bord des cours d'eau que les Soubalbés protègent. Lorsqu'un troupeau doit traverser ces cours d'eau, les Foulbés doivent demander l'autorisation aux Soubalbés pour assurer la protection de leurs bêtes.

D'un point de vue littéraire, les Foulbés partagent avec les Soubalbés un fort intérêt pour des poésies de type paysagères comme le Pékâne. La poésie pastorale, que Christiane Seydou notamment a présenté dans *Bergers des mots* (Seydou, 1991) présente un même intérêt que le Pékâne pour la description des paysages. Les itinéraires parcourus par les bergers lors de leur transhumance décrits dans la poésie pastorale évoquent forcément les itinéraires des poètes au bord du fleuve dont le

Pékâne se fait l'échos. L'intérêt pour la botanique, pour l'ensemble des connaissances liées à une nature sans cesse explorée revient souvent dans cette poésie. L'exemple du poète peul Bakary Diallo, berger lui aussi, va également dans ce sens. Mélanie Bourlet a bien montré l'intérêt constant de sa poésie pour le paysage qu'il décrit dans ses poèmes (Bourlet, 2012).

La question du paysage est prégnante dans les productions littéraires des bergers peuls ce qui leur donne un lien de parenté indéniable avec les productions poétiques des Soubalbés qui partagent cette même sensibilité pour l'environnement et la géographie.

- Les sébés (pl : *sebbe*, sg : *ceddo*) : les sébés étaient auparavant les professionnels de la guerre. Ils étaient connus et recrutés par les différentes régimes politiques pour leurs qualités de combattants

- Les Diâwambés (pl : *jaawambe*, sg : *jaawando*) : ces derniers sont les conseillers, les intrigants. Ceux qui aident les tenants du pouvoir à prendre des décisions, ceux qui nouent et dénouent des alliances souvent dans l'ombre.

Le deuxième ensemble est constitué par les artisans, autrement appelés les castés (pl : *nyeenyebe*, sg : *nyeenyo*). Cet ensemble est lui aussi subdivisé en plusieurs groupes qui chacun représente une activité professionnelle à laquelle les membres de ce groupe se dédient.

- les tisserands (pl : *maabube*, sg : *maabo*)
- les forgerons (pl : *waylibe*, sg : *baylo*)
- les peaussiers (pl : *sakkeebe*, sg : *sakke*)
- les céramistes (pl : *buurnaabe*, sg : *buurnaajo*)
- les griots sont eux-mêmes subdivisés en différents groupes
 - les griots généalogistes (pl : *awlube*, sg : *gawlo*)
 - les guitaristes (pl : *wammbaabe*, sg : *bammbaado*)
 - les glorificateurs des sébés (*lawbe gumbala*)

- les courtisans des Foulbés et des Soubalbés (*maabube suudu Paate-maabo*)

Les Soubalbés peuvent faire l'objet des louanges de ces griots. Mais il ne faut pas confondre ces griots avec les chanteurs de Pékâne, qui, bien que professionnels de la parole eux aussi, ne sont pas des castés mais bien des Soubalbés, donc des hommes libres.

Le dernier groupe de population est composé des descendants de captifs (pl :*laccube*, sg :*maccudo*). Ces derniers forment la caste qui a sûrement le plus évolué ces dernières années. Auparavant caste d'esclaves au service des nobles, notamment des Soubalbés, les maccube revendiquent aujourd'hui de plus en plus fortement leur pleine indépendance. L'esclavage est aujourd'hui interdit au Sénégal et au Mali, et même si les liens entre anciennes familles nobles et captives subsistent, il n'est plus question aujourd'hui d'esclavage dans la vallée du Fleuve Sénégal. La situation est aujourd'hui assez tabou, il est indélicat de rappeler quelqu'un à ses origines de descendants de captifs, de nombreux membres de cette caste ont atteint des situations sociales privilégiées. Certains ont immigré, d'autres sont devenus responsables politiques etc. Cependant, la question des mariages notamment rappelle que les alliances entre familles nobles et descendants de captifs sont toujours pratiquement impossibles. Je n'ai pas travaillé avec cette caste et je ne connais pas à ce jour d'étude qui porte sur leurs productions littéraires, seules des études d'ordre sociologiques porte sur ce groupe social. Ils forment encore les oubliés de la recherche. Mais, gageons que cette situation évoluera en même temps que la société elle-même qui intègre de moins en moins bien cet apartheid social qui ne correspond plus à la domination financière d'autrefois. De plus en plus de descendants d'esclaves ont très bien réussi, notamment les immigrés, dépassant souvent les familles nobles restées dans leur région natale.

Ces différents groupes de population vivent également au bord du fleuve. Certains pêchent même dans le fleuve, d'autres vont y faire leur lessive, vont s'y baigner etc. Bref si le fleuve et l'eau en général est de la responsabilité des Soubalbés, ils restent des biens communs à l'ensemble de société foûtanké.

Le rôle des Soubalbés est donc celui d'interlocuteurs entre l'eau, le fleuve, ses défluent et le reste de la population, ces différentes castes qui ont chacune un rapport à l'eau et au fleuve en fonction de leur situation sociale, géographique ou de leurs activités professionnelles.

3-1-3- Organisation sociale de la communauté thioubalo

Les Soubalbés forment jusqu'à présent un groupe social relativement endogame. L'organisation au sein du groupe sociale repose à la fois sur une légitimité familiale, sur l'âge mais aussi très fortement sur les compétences personnelles de chaque Thioubalo. Les Soubalbés sont organisés par localité. Chaque localité a un responsable appelé le *jaaltaabe* en poulâr, francisé en Diâltâbé dans la suite de cette étude. La fonction la plus connue et la plus représentative des Diâltâbés est l'autorité sur tout ce qui touche la pratique de la pêche.

Comme le montre l'histoire de la famille Maal, le Diâltâbé d'une localité est d'abord le responsable local du fleuve et de tout ce qui touche à l'eau. C'est lui qui sera consulté en cas de problème, lui qui présidera les différentes cérémonies autour de l'eau : rituels de protection, séances extraordinaires de pêche, chasse aux crocodiles ou aux hippopotames, etc. Le Diâltâbé est le détenteur d'une autorité très forte.

Les Diâltâbés sont souvent les plus anciens Soubalbés de leur communauté. C'est donc, par définition, ceux qui ont le plus d'expérience du fleuve et de la pêche. Cependant, la capacité à pratiquer le fleuve est également essentielle. C'est pourquoi, le Diâltâbé n'est pas nécessairement le plus vieux, mais le plus vieux à pratiquer la pêche. Iba m'a ainsi raconté la façon dont il est devenu Diâltâbé de Podor en 1976 alors qu'il n'était pas le plus vieux Thioubalo. Son père était toujours vivant, il lui a confié les responsabilités parce qu'il a jugé qu'Iba était devenu plus à même de les assumer alors que lui devenait vieillissant. Iba a dû ensuite aller demander l'aval des plus vieux membres de sa famille qui l'ont adoubé lui permettant d'asseoir complètement sa légitimité.

Si Iba a été choisi, c'est d'une part parce qu'il était issu d'une famille de Diâltâbés, mais c'est aussi parce que dès son enfance il a montré des prédispositions à

pratiquer le fleuve, et qu'il a appris depuis son plus jeune âge auprès de son père, lui-même Diâltâbé et Thioubalo reconnu pour ses connaissances dans toute la région.

Mais si cette fonction de responsable du fleuve est prépondérante. Les familles Soubalbés se partagent d'autres types de pouvoir, c'est pourquoi il peut y avoir plusieurs Diâltâbés dans une même communauté. Dans ce contexte, le terme de Diâltâbé sort de sa définition la plus connue mais prend un sens de « responsable ».

Dans la ville de Podor toujours, les familles Soubalbés se répartissent en quatre clans qui ont chacun leur spécificité.

Les Maal s'occupent du fleuve, le Diâltâbé Maal est celui qui sera considéré comme l'interlocuteur principal pour tout ce qui concerne le fleuve.

Les Sarr sont considérés comme les premiers habitants Soubalbés du quartier, les premiers arrivants. Cette antériorité leur confère une autorité pour tout ce qui concerne la sphère plus politique. Ils sont connus pour occuper différents postes à responsabilité, ils ont la priorité.

Les Ndiongue forment une autre grande famille thioubalo. Leur spécialité est la religion musulmane. Ils tirent ces prérogatives de leur histoire familiale qui a vu naître un grand guide religieux, Cheikh Bâba Ndiongue qui a construit la mosquée du quartier des Soubalbés à Podor, Mbodiène. Ce grand érudit est très fréquemment mentionné par les chanteurs de Pékâne lorsque la ville de Podor est citée ⁴⁰ :

njimnoomi e Merba Umar
Baaba Njongo

njimmi seernal seerenbe

waliyel waliyaaBe

Ummaral Fuutiyu

j'ai chanté les louanges de
Merba Oumar Bâba Ndiongo

j'ai chanté le grand lettré
parmi les lettrés

l'humble saint parmi les
saints

le grand Oumar Foutiyou

⁴⁰ Souleymâne Sall, Séquence 1: v95-102.

tikka, Alla tikka habee Alla
jinnga

gila jiimal dereeji

ganndo fadnuuji Alla

oo woni Seer Baaba Njongo

s'il s'irrite, Allah s'irrite, s'il
est attaqué, Allah prend parti
pour lui

depuis l'époque où il se
concentrait sur des écrits

le connaisseur des
protections divines

c'est Cheikh Bâba Ndong

Enfin les Mbodji sont eux réputés pour leurs talents de guérisseurs traditionnels. Grâce à leur connaissance de la faune locale, ils sont en mesure de soigner de nombreux maux.

En somme, même si les Soubalbés se définissent par leur maîtrise de l'univers aquatique, c'est en réalité un ensemble de champs de savoirs que se partagent les Soubalbés. Ce partage des connaissances répond à une organisation sociale plus verticale que véritablement horizontale. Bien sûr l'existence de responsables suppose une forme de hiérarchie. Cela dit, le pouvoir se répartit véritablement entre les gens qui pratiquent le fleuve. C'est la pratique du fleuve, ou bien d'activité annexes qui rend libre. Chaque famille de Soubalbés est en vérité relativement indépendante, quand bien même lors des grands événements, les Soubalbés se regroupent derrière leur Diâltâbé. Mais, dans la pratique quotidienne, c'est une relative liberté qui règne, une prime au mérite autant qu'à la naissance.

Ces responsabilités concernent essentiellement les hommes. Tout au long de mes enquêtes, j'ai essentiellement travaillé avec des hommes. Pour des raisons pratiques d'abord, les hommes pêchent et naviguent, ce sont aussi eux qui pratiquent le Pékâne. Mais les femmes ont un rôle également très important dans cette organisation, comme j'ai essayé de le montrer avec l'exemple de Penda Sarr Ngaoilé mais aussi avec les femmes de la famille Maal.

3-2- DES SAVOIR-FAIRE TECHNIQUES : ENTRE MAÎTRISE DU FLEUVE ET TRANSMISSION

Le fleuve Sénégal est un espace fécondant pour toute la vallée du fleuve. Le pouvoir des Soubalbés en tant que pêcheurs mais aussi en tant que maîtres et représentants de l'eau fut constant jusqu'il y a peu. Ce pouvoir repose sur la maîtrise de l'eau et sur des savoir-faire techniques qui se transmettent familialement au sein de la communauté thioubalo. Précisons dès à présent que la pêche est aussi pratiquée par des personnes non membres de la caste des soubalbés. La pêche à la ligne est pratiquée librement sur les bords du fleuve Sénégal. Cela permet à beaucoup de ramener du poisson chez soi et ainsi de faire des économies substantielles. Le fleuve n'est pas un espace privatisé, chacun est libre de pêcher. En revanche, la maîtrise de certains outils : pirogue, filets, lignes d'hameçons, etc est réservée aux Soubalbés. Ces derniers se définissent donc par la maîtrise technique de ces outils qui permettent de ramener de grosses quantités de poissons et donc notamment de faire du commerce.

3-2-1- La pirogue et les courants, la possibilité de naviguer sur le fleuve

La connaissance des courants et de la configuration des fonds aquatiques est essentielle pour le Thioubalo dont la pirogue vogue à la surface de l'eau tandis que ses filets en explorent le fond. Le fleuve est un espace changeant, où les courants sont parfois très forts, notamment en raison de la crue et de la décrue. Les Soubalbés peuvent naviguer des jours entiers sur le fleuve. Or, le fleuve n'est pas un espace homogène et linéaire. Les profondeurs varient selon les endroits, les cours d'eaux apparaissent et se subdivisent, disparaissent avec la saison sèche, les trous d'eau se tapissent au fond du fleuve. Toutes ces aspérités sont autant de paramètres à maîtriser pour qui veut naviguer et à plus forte raison pêcher sur le fleuve Sénégal et ses environs. C'est pourquoi la maîtrise des mouvements et des aspérités de l'eau, est l'un des éléments essentiels de la formation des jeunes Soubalbés. Pour naviguer, il faut apprendre à cartographier le fleuve et à anticiper ses mouvements.

Cette connaissance du fleuve va de pair avec l'apprentissage de la maîtrise de la pirogue, outil au cœur de la pratique de la pêche. Comme les corpus présentés dans cette étude le montrent, la pirogue est un symbole central dans la culture thioubalo, elle est l'outil qui permet d'amadouer le fleuve, qui permet de faire les liens entre deux mondes,

celui des hommes et celui de l'eau. La possession d'une pirogue est un marqueur fort encore aujourd'hui de l'appartenance à la communauté thioubalo, un signe d'une pratique continue de l'eau. Avoir une pirogue assure aussi la persistance d'une initiation au fleuve pour les jeunes Soubalbés. Ainsi, la photo suivante montre un très jeune enfant qui navigue déjà sur une pirogue. Dans ce cas, son père la lui a laissée à son retour de pêche pour que l'enfant aille la faire accoster pour s'entraîner à manoeuvrer sur un petit parcours sans risque réel.



Figure 16 : Enfant thioubalo navigant sur une pirogue (Photo : Marie Lorin, Gâyo, novembre 2011)

La photo qui suit montre une pirogue avec une voile construite à partir de sacs en plastique servant normalement à entreposer le riz. Ce système de voile n'est pas très répandu mais peut s'avérer très utile pour donner de la vitesse à la pirogue. Dans ce système, la maîtrise des courants s'accompagne de la maîtrise des vents qui permettent au Thioubalo d'économiser sa force en gagnant de la vitesse et donc du temps.



Figure 17 : Pirogue à voile au bord du fleuve de Podor (photo : Marie Lorin, octobre 2013).

La maîtrise de la pirogue suppose donc une très bonne connaissance de l'eau, du fleuve, et du vent. Elle suppose aussi une maîtrise physique, que ce soit pour pouvoir pagayer ou pour s'orienter.

La maîtrise de la pirogue permet d'évaluer les Soubalbés entre eux. Auparavant, l'organisation de régates voyant s'affronter plusieurs équipes permettait aux Soubalbés de mesurer leurs savoir-faire dans cet art parfois très délicat. Des régates ont toujours lieu mais elles se sont raréfiées.

3-2-2- Construction et utilisation d'outils/armes

La pratique de la pêche des Soubalbés repose également sur la maîtrise des filets, depuis leur confection jusqu'à leur utilisation. On reconnaît une maison de Soubalbés à la présence de filets dans les concessions.



Figure 18 : filets dans la famille Maal de Podor (photo : Marie Lorin, octobre 2013).

La fabrication des filets a beaucoup évolué ces dernières années en raison de la diversification des matières premières, l'arrivée sur le marché de nouveaux produits et une raréfaction de la main d'œuvre locale. En effet, la majorité des soubalbés tissaient eux-mêmes leur filet, ce qui pouvait prendre jusqu'à six mois de travail pour les plus gros filets. Aujourd'hui encore, le tissage des filets, mais aussi leur réparation est un savoir faire toujours répandu dans la communauté thioubalo. Cependant de plus en plus, les filets sont manufacturés à l'étranger (Chine par exemple, mais aussi Mali, Europe) puis revendus sur les marchés. Pour les plus gros et les plus longs, l'achat d'un filet représente un investissement considérable.

Or, même si les filets sont achetés, ils sont d'abord assemblés et préparés par les soubalbés avant d'être mis à l'eau. Ainsi, un même filet est en fait l'assemblage de plusieurs filets de profondeurs et de maillages différents qu'un Thioubalo aura décidé de réunir en fonction de sa pratique, de ses lieux de pêche et de ses inclinations personnelles. Cet assemblage est réalisé aussi en fonction de considérations magiques et rituelles, j'y reviendrai un peu plus tard. Par ailleurs, un filet doit être équipé de flotteurs mais aussi de poids. C'est pourquoi, même si le tissage du filet lui-même a de plus en plus tendance à venir d'un processus de manufacture industrielle, l'assemblage et la préparation a, jusqu'aujourd'hui, une

dimension artisanale qui contient en creux la personnalité de chaque Thioubalo, un filet est toujours personnel et il représente un savoir-faire individuel lié à une connaissance intime des eaux auxquels ce filet est destiné. Ce savoir-faire est jusqu'à présent transmis aux jeunes générations. Les photos qui suivent montrent Ibrahima Maal en train de tisser, assembler et réparer son filet, actions qui requièrent l'aide de ses enfants et petits-enfants qui apprennent en même temps ces techniques. Iba ne pratique pas la pêche à plein temps, il ne dispose que d'une pirogue et surtout que d'un filet maniable individuellement. Il a lui-même tissé ce filet et en assure l'entretien régulier.



*Figure 19 : Iba Maal en pleine séance de tissage d'un filet chez lui dans sa chambre
(photo : Marie Lorin, septembre 2013).*



Figure 20 : Iba Maal qui installe de nouveaux flotteurs sur son filet, sa petite-fille assiste à l'opération (photo : Marie Lorin, novembre octobre 2012).

Ce filet est particulièrement adapté à sa pratique plutôt solitaire de la pêche. Ce filet est parfois posé le soir avant le crépuscule pour être récupéré à l'aube. Dans ce cas, il est souvent non loin des berges, profitant des hautes herbes particulièrement appréciées des poissons pour se reposer et se reproduire évitant ainsi le risque de voir son filet endommagé par le tumulte des profondeurs souvent présent plus au centre.



Figure 21 : Iba Maal posant un filet pour la nuit (Photo : Marie Lorin, septembre 2013).

Son deuxième usage du filet repose lui au contraire sur la mobilité du fleuve, sur les courants dont usent les poissons pour se déplacer. C'est la pratique illustrée sur les photos suivantes. Il s'agit de remonter le fleuve en pagayant puis de lâcher son filet alors que le courant porte la pirogue, laissant le pêcheur libre de ses mouvements. Le pêcheur est alors au bout de sa pirogue et lâche petit à petit son filet en conservant bien précieusement son extrémité. Une fois le filet déployé, le pêcheur le fait naviguer en même temps que sa pirogue, pendant plusieurs centaines de mètres, le filet dérive derrière la pirogue, capturant les poissons en mouvement eux aussi.



Figure 22 : Iba lâche son filet depuis la pirogue (photo : Marie Lorin, Septembre 2013)

Il s'agit d'une pêche en mouvement, qui nécessite une d'harmonie entre le pêcheur et le fleuve. Le filet doit être adapté à cette technique extrêmement dynamique, il s'agit d'un filet relativement court et peu profond qui peut être manié par un seul homme depuis sa pirogue.



Figure 23 : Filet qui dérive derrière la pirogue (Photo : Marie Lorin, Podor, 2013).

Le grand filet est chargé sur la pirogue, l'une de ses extrémités reste sur la berge tandis que les pêcheurs le déroulent en décrivant un large cercle dans le fleuve, jusqu'à atteindre la même rive une centaine de mètres plus loin. Les deux extrémités sont alors tirées vers la terre, le filet dessinant un arc de cercle ratissant les fonds, et piégeant les poissons. L'opération nécessite une dizaine d'hommes, le filet est très long et plus il est chargé de poissons, plus il est lourd.



Figure 24 : Soubalbés de Gâyo pêchant avec grand filet (photo : Marie Lorin, 2011)

Le filet est l'outil principal des soubalbés, mais ce n'est pas le seul. Les harpons, cages, hameçons sont aussi utilisés sur le fleuve. Les photos qui suivent montrent certains outils utilisés par des soubalbés rencontrés au bord du fleuve près de Podor.



Figure 25- cage utilisée par des soubalbés originaires de Dagana venus pêcher à Podor pour quelques mois (Photo : Marie Lorin, septembre 2013).



Figure 26 : Lignes de hameçons servant à attraper de gros poissons (Photo : Marie Lorin, Podor, septembre 2013).

Dans *Le monde des subalbé* (Sow, 1982), Ibrahima Sow présente une liste non exhaustive mais assez détaillée des différentes techniques et outils employés par les Soubalbés.

3-3- MAITRISE D'UN LANGAGE MAGIQUE

Être Thioubalo, c'est donc maîtriser un ensemble de savoir-faire techniques et d'outils. Ce versant est le plus visible de la pratique de la pêche. Mais un autre versant, invisible lui, mais tout aussi important, est indispensable à quiconque veut pêcher de façon sérieuse sur le fleuve Sénégal. Cet aspect invisible est celui des savoir-faire magiques.

3-3-1- Les *cefi* (sg :*cefol*) : incantations

3-3-1-1- Définition formelle

C'est aussi sur la maîtrise du langage magique du fleuve que repose le statut si particulier des Soubalbés dans la région. La pêche, et plus généralement toutes les activités liées au fleuve, depuis la baignade jusqu'à la chasse, en passant par la simple traversée, se pratiquent en parlant et en chantant. Pour chaque activité, le Thioubalo se sert du langage du fleuve qui s'apparente parfois à la création pure et simple d'une nouvelle langue.

L'exemple le plus frappant de cette pratique est celui des incantations qui émaillent non seulement les textes sur lesquels nous nous penchons dans cette thèse, mais aussi toute la vie des Soubalbés. En poulâr, le substantif *cefol* (*cefi* au pl.) vient de la racine verbale *sef-* qui, à la voix moyenne au Foûta Tôro signifie selon le dictionnaire de C.Seydou (Seydou, 1998) : « réciter des incantations ; prononcer des formules magiques (pour protéger d'un danger). »

Ces incantations ou formules magiques sont des paroles essentielles dans la culture thioubalo. Dans cette culture, l'incantation est une formule magique qui peut aller d'une phrase à plusieurs, dites seules ou bien dans le cadre d'une opération magique plus complexe où elle est associée à d'autres processus :

- utilisation de plantes : en infusion, dilluée dans un bain, mangées
- attitude de silence suite à l'énonciation de l'incantation
- dons au fleuve (lait, céréales, eau)
- technique particulière de pêche

Ces incantations ne sont pas proférées complètement en poulâr même si certains termes en sont issus. Elles intègrent aussi des mots de wolof, autre langue pratiquée par les Soubalbés surtout à l'ouest de Podor, région wolofone. Mais elles présentent des termes qui ne viennent d'aucune de ces langues et sont des inventions propres à cette communauté, parfois à un seul Thioubalo ou bien à une seule famille thioubalo.

Ces incantations interviennent dans différents aspects de la vie d'un ou d'une Thioubalo. Les circonstances les plus connues sont bien sûr celles de la pratique de la pêche : pour s'assurer une bonne prise en faisant venir le poisson, pour protéger son filet et ses différents instruments de pêche. Les incantations interviennent aussi dans la vie sociale et familiale. C'est pourquoi le savoir des Soubalbés est sollicité au-delà de la communauté thioubalo. Les Soubalbés peuvent soigner des maux physiques et mentaux grâce à ces incantations. Elles sont aussi utilisées pour s'attirer la bienveillance de ses interlocuteurs, pour aider une négociation à aboutir favorablement, convaincre et dénouer certaines situations. Les soubalbés sont donc parfois vus comme des « marabouts », capable de dialoguer avec des forces invisibles pour impacter positivement ou négativement la vie réelle. Ils sont donc sollicités en dehors même de la communauté thioubalo, ce savoir est reconnu par les autres strates sociales de la vallée du fleuve Sénégal. La parole incantatoire est donc parole de puissance, expression d'un pouvoir sur des forces certes invisibles mais qui soustendent des rapports de forces, non seulement entre des hommes et l'espace des fleuves ainsi que l'eau mais aussi entre les hommes eux-mêmes. Cette parole incantatoire a donc un statut particulier, une valeur performative, valeur que l'on retrouve en partie dans le Pékâne.

3-3-1-2- *L'incantation comme parole performative*⁴¹

L'incantation est définie par son efficacité. Dire une incantation est un acte. Ibrahima Sow dans « *Le monde des subalbe* » (Sow, 1982) souligne la particularité

⁴¹ Pour la performativité des littératures poulâr, voir « L'acte d'écrire. Sur la performativité de l'écriture en poulâr » (Bourlet, 2013). Pour une réflexion plus généraliste de la notion de performativité, voir l'ouvrage « *Quand dire, c'est faire* » (Austin, 1970), les travaux de Judith Butler, notamment « *Excitable Speech: A Politics of the Performative* » (Butler, 1997).

d'une expression fréquemment utilisée pour désigner l'énonciation d'une incantation « *yettude cefol* ». La racine verbale *yett-* utilisée à la voix active au Foûta Tôro signifie selon le dictionnaire de C.Seydou : « prendre en soulevant, soulever/ enlever ». Pour Sow :

« Cette expression montre l'importance que les pêcheurs donnent à la parole magique. « Prendre la parole » est toujours un acte sérieux et grave qui implique d'abord que celui qui veut parler soit placé, mis, dans une situation extraordinaire et cela implique ensuite que ce qui est à dire, parce que requérant, l'attention, ait une portée décisive. « prendre une formule » est plus que « dire » (halde) simplement, car cette expression suggère une « prise » qui se veut d'une certaine emprise ; c'est prendre à bras le corps, car tout l'être est ainsi motivé par une décision qui est comme une arme infaillible. Prendre la parole suggère une idée de matérialisation de la parole ; elle suggère un acte ; la parole est matérialisée comme s'il s'agissait d'une arme que le pêcheur doit prendre. »

3-3-1-3- Transmission et création d'incantations

En effet les incantations représentent un héritage transmis de génération en génération. Certaines incantations constituent des biens communs à tous les Soubalbés, devenant des symboles de la communauté thioubalo. L'incantation la plus connue en dehors de la communauté thioubalo elle-même est celle utilisée pour coincer une arrête dans la gorge d'une personne mangeant du poisson. Cette incantation est devenue l'un des symboles de cette puissance de la parole magique. Elle permet aussi de montrer la crainte qu'inspire cette dimension magique des Soubalbés chez leurs interlocuteurs qui peuvent risquer leur vie en cas de non respect.

Chaque Thioubalo reçoit de ses parents un ensemble d'incantations. Iba m'a expliqué que son père lui a fait apprendre une par une les incantations qu'il utilisait. Cet apprentissage est l'un des aspects essentiels de l'initiation de tout jeune Thioubalo.

Lorsqu'Iba intervient dans le Pékâne de Souleymâne Maal, l'un des chanteurs qui fait l'objet de cette thèse, pour lui répondre, il rappelle cet héritage⁴² :

baabam wiino kam so ada
yaha maayo mbiyataa ko

« jiifii jaafaa mbele Alla
tan »

mon père m'a dit : « Si tu
vas au fleuve, dis cela

« *Jiifii jaafaa mbele Alla
tan* »

Les deux premiers termes de l'incantation ne sont pas vraiment traduisibles, le terme « mbele » peut signifier le double, tandis que « Alla tan » signifie « Allah seulement ». Cette incantation est un héritage direct du père d'Iba qui l'a formé au fleuve. Elle peut avoir plusieurs significations. Iba m'a notamment expliqué qu'elle permettait de faire revenir son ombre près de soi, le soir venu au moment de dormir, sans quoi elle continuerait à marcher empêchant un sommeil réparateur. Dans cette citation, l'incantation est à dire avant de partir au fleuve, afin de garder son ombre près de soi et éviter des dangers au fleuve.

L'apprentissage des incantations est évolutif, une incantation n'est pas apprise d'emblée dans sa version complète, mais petit à petit la phrase est enrichie et s'allonge. La maîtrise de chaque partie de la phrase est nécessaire avant d'enrichir l'incantation d'une nouvelle phrase. L'apprenant doit pouvoir réciter parfaitement ce qu'il a déjà appris avant de prétendre pouvoir apprendre le reste. Les quelques incantations que j'ai pu apprendre lors de mes différents séjours ont été enrichies d'une année sur l'autre. Chaque séjour voyait les phrases s'allonger. Il est certain que cet apprentissage n'est pas fini et que ces incantations ne m'ont été apprises que partiellement. Ceci est le cas aussi pour un Thioubalo voulant acquérir les connaissances de ses parents.

La formation à ce savoir magique que représente la maîtrise des incantation est fondée sur le secret de l'initiation et sur la volonté de l'apprenant. Un jeune Thioubalo doit manifester son envie d'apprendre pour recevoir cet apprentissage. Le fait d'être

⁴² Souleymâne Maal, Séquence 1, v23-24.

fil ou fille de Thioubalo ne suffit pas, il faut montrer à la fois des aptitudes et surtout une réelle motivation.

L'apprentissage des incantations est donc en grande partie une forme de « bachotage » où l'apprenant doit être capable de répéter par cœur ce que ces ascendants lui ont appris. Mais cet apprentissage doit aussi permettre au Thioubalo accompli de pouvoir créer ses propres incantations. La parole incantatoire n'est pas figée, elle se transmet de père en fils, de mère en fille, mais elle est aussi l'objet d'une perpétuelle création où chaque nouveau Thioubalo peut se distinguer grâce à sa faculté de création.

3-3-2- *Le feere*

Une autre pratique magique propre aux Soubalbés est fréquemment citée, il s'agit du *feere*. Le *feere* est défini de la manière suivante par Hamédine Moussa Mbodji (Mbodji, s. d.)

« Le *feere* un rituel préalable avant d'entreprendre une partie de chasse ou de pêche. Il se fait exactement la veille et généralement la nuit ou au petit matin. Le pêcheur prend un vase rempli d'eau dans lequel il plonge de la poudre tirée de certains arbres. Il remue avec son doigt ou une tige de bois jusqu'à une formation de bulles. En fonction des bulles et de leur déplacement ou leur grosseur il comprendra comment sa pêche se déroulera. Avant que ces boules n'éclatent, le pêcheur sait en réalité s'il est en mesure de capturer un caïman qu'il entreprend de tuer ou l'hippopotame qu'il projette de dompter, ou simplement s'il fera une bonne partie de pêche. Pour confirmer ses prédictions, le pêcheur prend une bouchée de la même poudre pour dormir avec. En général il rêve de tout ce qui va se passer. Le « *feéré* » est un cérémonial très mystérieux. »

Le *feere* est une autre expression des connaissances magiques des Soubalbés. Il s'agit à la fois d'une technique de prédiction et de maîtrise d'un univers botanique et magique. Il y a autant de pratiques de *feere* que de Soubalbés. Chaque Thioubalo pratique selon ses connaissances mais aussi selon les plantes qu'il a à disposition. C'est pourquoi la maîtrise de la botanique est un aspect essentiel du bagage culturel de tout Thioubalo.

En plus des plantes utilisées pour rêver la veille des séances de pêche, les plantes sont utilisées dans de nombreux aspects de la vie des Soubalbés. Ainsi, la protection des pirogues, filets mais aussi des personnes passera en partie par l'utilisation de plantes. Les Soubalbés sont aussi des guérisseurs reconnus qui peuvent soigner de nombreuses maladies grâce notamment à leurs connaissances botaniques alliées à leur connaissances magiques.

Le fleuve Sénégal et ses environs furent longtemps peuplés par une flore particulière abondamment arrosée par ses eaux, poussant souvent directement dans l'eau. Les Soubalbés en tant qu'observateurs privilégiés du fleuve, sont devenus également des observateurs privilégiés de toute cette flore dont ils se servent. Néanmoins, il faut signaler dès maintenant qu'une déforestation massive a considérablement entravé cette formidable diversité. Les Soubalbés doivent désormais parfois parcourir des kilomètres pour trouver les plantes dont ils ont besoin. Ils sont aussi les premiers à alerter sur les dangers d'une surexploitation forestière mortifère pour la région.

CONCLUSION PARTIE 1

Ce parcours multitextuel et multisite avait plusieurs objectifs destinés à préparer la présentation du Pékâne et du Diârâlê à proprement parler. Tyamaba puis la rencontre avec des Soubalbés de Guédé, Ngaolé et bientôt Podor, m'a confrontée à la question de la circulation des textes dans une géographie vaste et complexe.

Ces enquêtes multisites m'ont permis de mettre à jour plusieurs particularités des modalités d'existence de ces récits. Tout d'abord, il m'est rapidement apparu que les récits du fleuve Sénégal sont extrêmement variés et jouent le rôle de repères historiques et géographiques dans la région. Chaque village et donc chaque micro-communauté de Soubalbés a son histoire fondatrice qui influence non seulement les représentations et les rapports sociaux mais aussi les pratiques autour du fleuve. Le Tyamaba permet aux Soubalbés de Guédé de faire respecter des règles autour du fleuve, comme le souligne la liste des règles édictées. L'histoire de Moussa Boukary Sarr permet aux Soubalbés de Ngaolé de percevoir un droit de passage sur le fleuve. L'histoire de la famille Maal confère toujours aujourd'hui un pouvoir aux Maal qui

sont non seulement Diâltâbés de Podor, mais aussi représentants administratifs au niveau du département de Podor et les interlocuteurs privilégiés des différentes autorités administratives en lien avec la pêche. Les récits fondateurs du fleuve permettent d’asseoir une légitimité sur le fleuve, de préciser un rôle, une fonction et un pouvoir. Ils permettent aussi de poser des balises géographiques sur le fleuve, de dessiner des haltes le long de cette route fluviale.

Les Soubalbés entretiennent un rapport discursif et poétique avec le fleuve qui est constamment alimenté et de toute part. Chaque récit, chaque pratique littéraire s’insère dans un réseau non seulement poétique et littéraire mais aussi social et environnemental.

Ce fonctionnement rhizomatique de la vie poétique fluviale m’a été donné à voir et à entendre lors de mes différents séjours. Le Pékâne est une poésie qui connecte tous les éléments que je viens de présenter : les différents récits, les multiples personnages, les lieux dans leur complexité et leur diversité. Il permet aux motifs littéraires, aux discours sur l’eau de circuler d’un espace à l’autre et contribue dans un mouvement collaboratif à dessiner un paysage commun, non pas figé mais au contraire en plein mouvement. C’est donc à ce dynamisme du Pékâne contemporain que sera consacrée la deuxième partie de cette étude.

Partie 2 - Le Pékâne, de Guélâye Âli Fâl aux poètes contemporains : dynamisme du Diârâlê

La deuxième partie vise à montrer que le Pékâne et particulièrement le Diârâlé est un genre actuellement dynamique ayant su s'adapter à de nouveaux contextes de production.

La plongée progressive dans le monde littéraire des Soubalbés m'a rapidement mise face à la question de la circulation de récits géographiquement épars mais pourtant connus au-delà de leur contexte de production. Ma découverte du Diârâlé m'a permis de comprendre que les récits fondateurs qui ont fait l'objet de la première partie circulaient davantage sous forme d'allusions poétiques.

Un premier chapitre s'attachera donc à définir le Pékâne en tant que chant poétique portant sur la communauté thioubalo ayant pour source d'inspiration l'eau, le fleuve et les Soubalbés qui y vivent et y circulent, et constitué de plusieurs sous-genres dont le Diârâlé, peu connu et pourtant qui semble avoir le mieux survécu.

Ensuite, le deuxième chapitre montrera les évolutions des contextes de production du Pékâne depuis le contexte traditionnel de chasse au crocodile jusqu'à la diffusion sur supports multimedia. Ce passage en revue permettra de mieux comprendre pourquoi le Diârâlé semble être la composante du Pékâne la plus dynamique aujourd'hui.

Enfin, le troisième chapitre présentera les acteurs principaux du Pékâne, c'est-à-dire les poètes. Les poètes présentés dans ce corpus, Souleymâne Maal et Souleymâne Sall seront présentés et situés par rapport à l'œuvre de Guélâye Âli Fâl, véritable figure tutélaire du Pékâne contemporain.

CHAPITRE 1- PRESENTATION DU PEKANE

Avant d'aborder plus précisément les corpus qui constituent le cœur de cette thèse et de faire une analyse plus approfondie des textes et notamment de voir en quoi le Pékâne est une pratique éco-poétique, il me semble nécessaire, d'abord, de dresser quelques traits définitoires du Pékâne.

1-1- DEFINITION GENERALE

1-1-1- Un chant

Avant toute chose, le Pékâne est un genre poétique en poulâr chanté *a capella* par les Soubalbés du fleuve Sénégal. Un chanteur de Pékâne n'a besoin que de sa voix pour le performer.

Le Pékâne est indissociable de sa musicalité particulière centrée sur la voix des chanteurs. C'est d'abord la voix des chanteurs qui leur permet de se distinguer des autres. Guélâye Âli Fâl, le plus célèbre des chanteurs de Pékâne, s'est distingué par sa voix aux accents tragiques parfois, reconnaissable entre tous. Dans l'un de ses romans, *À l'orée du Sahel*, Tène Youssouf Guèye⁴³, parle de la voix si particulière de Guélâye, (Guèye, 1975, pp: 57-60) :

« Les hurlements des bourrasques et la galopade frénétique de ma jument montent maintenant à mon cerveau douloureux et étranagement sonore comme une marée de rumeurs. Ces rumeurs sont d'abord indistinctes, faites de mille voix sifflantes, plaintives ou coléreuses comme dans ces cauchemars affolants où l'univers entier se dissout en une plainte longue, interminable, inextinguible. Puis je crois déceler une voix connue, une voix chaude et sonore dont les trémolos vous fouillent jusqu'aux entrailles comme ces notes bizarres et prenantes que le berger peulh tire de son violon monocorde. Et ces accents qui frémissent comme

⁴³ Tène Youssouf Guèye fut un intellectuel, homme de lettres et universitaire mauritanien. Mais il était en outre un grand thioubalo, responsable des soubalbés de Kaydi, importante ville mauritanienne riveraine située au bord du fleuve Sénégal. A ce titre, il connaissait évidemment très bien la culture thioubalo et bien sûr le Pékâne en général et l'œuvre de Guélâye en particulier.

l'eau sous le passage d'un coup de vent, grondent comme les puissantes vagues que le vent d'orage soulève à la surface de la rivière, ou meurent, syncopés comme ces doux murmures faits de mille clapotis contre le flanc des pirogues. Oui, c'est bien cela. Dans les hurlements de la tourment du vent de feu, au milieu de la sylve du Guidimaka, cuite et calcinée par la chaleur et le vent d'Est, c'est bizarrement la voix de Guélaye que j'entends. Et cette voix, irrésistiblement, me ramène sur les rives vertes du fleuve noyées dans la fraîcheur de la brise...

C'est le soir. Guiraye baigne dans l'éblouissante clarté de la pleine lune. Le ciel sans nuage est une voûte lointaine et bleue piquetée d'étoiles. Tout se tait, sauf par moments le rugissement assourdi de quelque fauve en chasse, là-bas dans les profondeurs de la forêt de Gouloumbol. La petite place du village est à quelques mètres seulement de la rive du fleuve grossi par les crues et les pluies d'hivernage. L'eau clapote doucement et miroite sous la lune comme de l'argent fondu.

En amont et en aval, la masse des arbres projette sur la rive une ombre qui va s'estompant vers le large. De l'autre côté du fleuve, l'abolement solitaire d'un chien trahit l'existence de l'autre Guiraye⁴⁴ enfoui dans le bois et dans la nuit. Au milieu du groupe de villageois rassemblés pour la veillée, Guelâye chante. Il chante le fleuve et ses mystères, les flots et les drames du monde des eaux. Il connaît si bien ce fleuve, de Saint-Louis à Bakel, qu'il semble sorti tout droit, un jour, du monde liquide où règne le grand crocodile. Pas une guitare, pas un tam-tam d'accompagnement. Seule sa voix sonore s'élève dans la nuit, solitaire, vibrante profonde et mystérieuse.

Guelâye chante l'univers glauque des mystères et du silence que zèbre la phosphorescence de millions de nageoires multicolores et de millions de paires d'yeux et où le bruit le plus imperceptible est répercuté, amplifié comme par une sorte d'étrange sonorisation. Il évoque l'impressionnante et permanente nuit vert-bleutée des grandes profondeurs qui ont chacune un nom qui rappelle une épopée ou un drame: Demba Kara, Sinthiou-Amadou, éternellement agité de remous comme si une volonté intérieure du fleuve y créait une force centrifuge

⁴⁴ Il existe deux villages dénommés Guiraye, qui se regardent des deux rives du fleuve.

perpétuellement en mouvement, Louguéré tout à côté de Guiraye, Kêdêlé, Nâlal, Mannâvel, Bakel... »

Parfois au bord de la rupture, les chanteurs de Pékâne n'hésitent pas à forcer leur voix. Le rythme s'accorde avec leur chant. Cette faculté de chanter revient dans les textes mêmes et dans l'usage des mots :

Ainsi, Souleymâne Sall parle de son inspiration⁴⁵ :

dunda maa ko e deede	ton chant est en ton cadet
dunda maa ko kayaar	ton chant est inspiration

Ces deux vers sont assez mystérieux, je n'ai pu les comprendre et traduire qu'avec l'aide du poète lui-même. Selon lui le terme « *dunda* » signifie dans ce cadre chanson, chant au même titre que « *jimol* » que l'on va retrouver dans l'exemple d'après. Le terme « *kayaar* » signifierait l'inspiration, le flot. Cet exemple montre que le chant est au cœur de l'entreprise poétique d'un chanteur de Pékâne mais il montre aussi que la création est tout aussi importante, il s'agit de livrer une œuvre personnelle comme l'indique l'utilisation anaphorique du terme « *dunda* » suivi du pronom possessif « *maa* ». Le chant est ici montré comme la possession d'un chanteur, insistant de cette façon sur l'aspect personnel, original du chant de Pékâne.

L'aspect chanté est visible aussi dans la multiplication de l'emploi de la racine verbale *yim-* qui signifie chanter. Cette racine est d'abord utilisée comme un substantif. La performance du chanteur de Pékâne est qualifiée par lui-même de chanson « *jimol* »⁴⁶:

mi bamta <u>jimol</u> daande maayo	j'ai repris mon chant au bord du fleuve
---------------------------------------	--

⁴⁵ Souleymâne Sall Séquence 1, v299-300

⁴⁶ Souleymâne Sall, Séquence 1, v310

De même cette racine est fréquemment conjuguée en début de vers de façon anaphorique :

doon njimnoomi e taanum
Jaaltaabe

Buubu Aali Hamme,
dendïro Moodi Aljimmii Jam

njimmi jiwo maayoo,
Jeynaa Sey Salli Kome

doon njimnoomi e Kaalidu
Ndoondi, Kummba Joowo,
Pennda Umar kadi Aadame
Demmba Ceewi

là-bas j'ai chanté les
louanges du petit-fils du
Diâltâbé

Boûbou Âli Hamé, le cousin
de Môdi Aljimî Diâm

j'ai chanté la jeune fille du
fleuve, Dieynâ Sèye Sali Komé

là-bas, j'ai chanté les
louanges de Kâlidou Ndôndi
Koumba Diôwo, Penda Oumar
et aussi Âdamé Demba Thiéwi

1-1-2- Qui porte sur la communauté thioubalo

Le Pékâne est la poésie des Soubalbés. Tous les chanteurs de Pékâne sont issus de cette caste et c'est sur ses différents aspects culturels saillants que porte cette poésie. Cette caste est marquée par un ensemble de pratiques littéraires et de récits répartis sur l'ensemble des villages, hameaux et lieux où résident les Soubalbés. Malgré leur diversité et leur dispersion, ces motifs et récits littéraires circulent à travers la vallée. L'une des explications de cette circulation réside dans le Pékâne. En effet, le Pékâne est pratiqué par des professionnels qui dédient leur vie à cet art verbal. Ces professionnels sont extrêmement mobiles puisque les poètes font des tournées qui les font circuler de village en village, ce qui n'est pas le cas des énonciateurs d'autres formes littéraires produites chez les Soubalbés qui ne sont pas professionnels et ne se produisent pas autant. Ce qui est dit dans le Pékâne a donc vocation à circuler. Or, le Pékâne est une poésie marquée par la diversité de son contenu qui véhicule l'histoire et la culture des Soubalbés dans leur diversité géographique. Une seule performance de Pékâne permet d'aborder l'histoire de nombreux villages et personnes. C'est pourquoi cette poésie est un des moyens

littéraires privilégiés pour faire circuler également d'autres formes littéraires. Ces allusions sont souvent elliptiques, l'histoire des villages et gens ne sont que mentionnées et pas réellement développées. Mais c'est bien par le Pékâne que les Soubalbés sont au courant de tout un monde littéraire et culturel. Le Pékâne prend en charge la circulation des motifs littéraires, permet de créer du lien dans un réseau culturel et géographique marqué apparemment par sa grande dispersion. L'histoire de Ngaolé est connue à l'autre bout de la région en partie car les chanteurs de Pékâne la chante, c'est le cas aussi pour d'autres villages moins connus et influents.

Ce fonctionnement en réseau dont j'analyserai plus profondément les ressorts est le cœur de la littérature des Soubalbés. Le Pékâne y joue un rôle essentiel. Il est porteur d'une culture qui s'y déploie dans toutes ses dimensions.

1-1-3- Qui porte sur l'eau et le fleuve

L'une des dimensions prépondérantes de cette culture réside dans le rapport si particulier que les Soubalbés entretiennent avec l'eau. Le Pékâne est le reflet et l'expression d'une connaissance très approfondie de l'eau et du fleuve Sénégal. Chaque poète chanteur de Pékâne est d'abord un Thioubalo, un pêcheur, qui connaît intimement le fleuve Sénégal pour l'avoir parcouru, pratiqué depuis le plus jeune âge. Le Pékâne est dans ce cadre d'abord une démonstration de ces connaissances, d'une forme d'érudition fluviale que le chanteur met au service de son art.

Ainsi, une phrase revient souvent dans chacun des chants que j'ai pu collecter ou simplement écouter, comme un leitmotiv⁴⁷ :

hannde dee ganndo maayo,
ma mi haal maayo

aujourd'hui le connaisseur
du fleuve, je vais parler du
fleuve

Le chanteur de Pékâne tire sa légitimité de cette connaissance intime d'un paysage dans toutes ses dimensions. Il est là pour démontrer cette connaissance et sera jugé dessus.

⁴⁷ Souleymane Sall, Séquence 2 : v157 & v452-453.

Tène Youssouf Guèye insiste sur cet aspect aquatique dans *À l'orée du Sahel* :

« Tard dans la nuit, Guelâye chantera encore les exploits de ceux qui vivent au bord de l'eau, de leurs joies et leurs angoisses, leurs drames et leurs espoirs, leur bonheur lié à la qualité des crues qui gonflent le fleuve. Il évoquera les dangers auxquels ils s'exposent quotidiennement, de Doué à la Falémé et du Gorgol au Karakoro. Il chantera le poème des grandes étendues liquides lorsque les pluies d'hivernage ont transformé tout le Chemama en une sorte de lac intérieur immense et que tous les villages sont devenus des cités lacustres... Partout de l'eau à perte de vue. Ô douceur, l'eau où l'on plonge avec joie et où l'on s'ébat avec délice aux heures chaudes du jour ! L'eau que l'on boit à pleines mains, à grandes gorgées, l'eau claire que l'on fait jaillir en hautes gerbes ourlées d'une crête blanche à côté des pirogues à l'amarre, les pirogues que berce le doux clapotis : doux et modeste secret de bonheur et de vie. »

Parce que l'eau dessine le paysage foutanké, par l'intermédiaire du fleuve et de ses crues, ainsi que des multiples cours d'eau et autres mares, cette connaissance de l'eau va de pair avec une connaissance très poussée de la géographie locale.

Ce sont ces connaissances que révèlent les chanteurs de Pékâne tout le long de leur performance. Cet aspect que je qualifie de géopoétique fera l'objet de la troisième partie de cette étude. Il s'agira de comprendre en profondeur grâce à l'analyse des performances que j'ai enregistrées comment cette poésie prend racine dans la géographie réelle et contribue à dessiner un paysage marqué par l'eau, et ainsi à offrir un point de vue thioubalo sur l'environnement tout à fait précieux et particulier.

1-1-4- Qui témoigne d'une maîtrise de la langue peule

1-1-4-1- La pratique du poulâr

Le corpus présent en annexe et cité au fil de cet étude est annoté souvent en empruntant une terminologie francisée de la langue peule, plus précisément de la variante dialectale du Foûta Tôro, le Poulâr. Le Poulâr est la langue commune des habitants de la vallée du fleuve Sénégal. Cependant, dans la région, Podor et ses

alentours et la population, les Soubalbés, où j'ai séjourné, le wolof est également très présent. Cela s'explique par plusieurs facteurs.

D'abord la dimension frontière qu'ont Podor et ses alentours. Avant Dagana, les pêcheurs parlent wolof, jusqu'à Dakar. Plus au sud, le sérère prend la relève. Dans la famille Maal de Podor, le wolof est la langue du quotidien. Cela est dû à leurs déplacements fréquents vers l'ouest, Dagana, Richard Toll, Saint-Louis. Ce n'est qu'à partir de l'âge de sept ou huit ans, à son arrivée à Podor, qu'Ibrahîma a commencé à parler le poulâr.

Une autre raison qui ne touche pas que les Soubalbés, le wolof exerce une forte domination linguistique à la télévision sénégalaise, la situation est plus contrastée sur les radios, grâce notamment aux radios communautaires locales qui émettent davantage en poulâr. Or, la télévision est très présente dans les foyers podorois.

Cette influence très forte du wolof est moins visible dans les corpus présentés. Tous les textes sont chantés en poulâr. L'utilisation de cette langue est même l'un des aspects caractérisant le genre (il n'existe pas pour l'instant de Pékâne en wolof). Cependant des traces de ce métissage linguistique subsistent. Certains termes en portent la trace. Par exemple, Guélâye Âli Fâl, célèbre chanteur de Pékâne, appelle une pirogue qu'on lui a offerte « *siwolum gaal* ». Le terme « *gaal* » signifie pirogue en wolof. Les incantations, pratique langagière au cœur de la culture thioubalo, présentes dans le Pékâne, portent aussi les traces du wolof.

D'autres langues interviennent ponctuellement dans le Pékâne. C'est par exemple le cas du sérère. En effet, les Sérères ont longtemps habité au bord du fleuve Sénégal puis sont redescendus plus au sud, le long des côtes Atlantique du Sénégal, sur la Petite côte notamment (au sud de Dakar) jusqu'au Sine Saloum. Les Sérères pêchent maintenant au bord de l'Océan Atlantique. Cette implantation sérère au Foûta a laissé des traces dans la communauté thioubalo. Ces traces sont visibles dans les toponymes. Ainsi, le quartier thioubalo de Podor s'appelle Mbodiène qui est aussi le nom d'un village de pêcheurs sérères de la petite côte. Les noms de famille Soubalbés sont très marqués par cet héritage sérère. De même, les noms Diop, Sarr, Mbodji très courants chez les Soubalbés sont également très présents dans les familles sérères. Indirectement donc, parce que le Pékâne est une poésie qui célèbre

les noms et les lieux, les traces de cet héritage sérère sont bien présentes dans la poésie des Soubalbés.

L'arabe est aussi présent dans le Pékâne. Les Soubalbés sont musulmans, comme la quasi intégralité de la population du Foûta. La poésie poulâr, et le poulâr en général sont donc profondément marquée par l'arabe que les enfants apprennent lors de leurs études coraniques. Le Pékâne est marqué par cet héritage.

Si les influences linguistiques étrangères sont nombreuses, le poulâr reste le cœur battant du Pékâne, c'est bien l'exploration des possibilités poétiques du poulâr que cette poésie révèle.

1-1-4-2- Une volonté de démontrer une grande maîtrise de la langue

Le Pékâne utilise toutes les ressources poétiques qu'offre le poulâr. Les chanteurs de Pékâne font un jeu constant sur la langue et en explorent les possibilités notamment phoniques pour amplifier la musicalité de leur chant.

Un exemple de procédé illustre bien cette attention très forte portée sur les jeux phoniques : il s'agit du jânis (Sy, 2003). Le jânis est un procédé littéraire très utilisé en poésie poulâr. Il consiste à jouer sur la distorsion phonosyllabique apportée par l'ajout de dérivatifs sur une même racine verbale, ou bien sur des conjugaisons différentes. L'idée est de créer un jeu d'homophonie à partir d'un même terme dans un vers. L'effet de répétition de la même racine et en même temps de changement léger dans sa forme permettra de conférer une grande musicalité au vers en question. Plusieurs exemples de cette pratique émaillent les performances que j'ai collectées.

Ainsi, Souleymâne Sall, l'un des poètes dont les performances constituent le corpus de cette étude, utilise à plusieurs reprises cette technique du jânis pour décrire des localités et donner à sa description une grande valeur poétique et musicale. L'exemple suivant porte sur un village appelé Féthi Sud (*Fecci Rewo*). Littéralement *fecci* signifie ce qui est séparé, un lieu frontière⁴⁸ :

yeeŋmi e Fecci Rewo

je suis monté sur Féthi Réwo

⁴⁸ Souleymâne Sall, Séquence 1, v 124-125.

fecci, feccani aynaabe

ce qui divise, ce qui divise
pour les bergers

Le jeu porte sur la racine verbale *-fecc*. Elle est d'abord utilisée pour former un substantif, le nom propre qui désigne la berge dont il est question. Cette berge est placée entre deux villages, Wândékada et Donaye. Elle sert de frontière entre les deux villages, tout les gens de la région la connaissent. La racine verbale est ensuite conjuguée à l'accompli relatif⁴⁹ sans dérivatif, puis au même aspect avec le dérivatif *-an* qui signifie faire pour quelqu'un, pour quelque chose. En deux vers très courts, il y a trois occurrences de la même racine verbale mais utilisée trois fois différemment.

L'exemple qui suit va dans la même direction⁵⁰ :

dammbii dammbanii mi
sippooɓe jaawle

ils se sont placés devant et
ont fait barrage pour ceux qui
sont venus vendre le lait et pour
les pintades

Ici la racine verbale *-dammb* qui signifie « se mettre devant », « faire barrage » est utilisée à chaque fois à l'accompli général. C'est l'ajout du dérivatif *-an* qui permet le jeu phonique recherché. Cela permet d'accentuer le sens du verbe, de faire doublement barrage.

Les exemples de ce type de jeu sont extrêmement nombreux, d'autres seront commentés dans le cours de cette étude. Le Pékâne est l'occasion pour les chanteurs de prouver leur maîtrise de la langue, de montrer qu'ils peuvent utiliser toutes ses ressources pour la porter au plus haut degré de poéticité et de musicalité possible.

⁴⁹ Pour la conjugaison en poulâr, voir l'ouvrage récent très complet: "Le verbe en peul" (Mohamadou, 2014).

⁵⁰ Souleymane Sall, Séquence 1, v23.

1-2- FORMES DU PEKANE

1-2-1- Un mélange de genres

Le Pékâne est un nom unique pour désigner une pratique poétique protéiforme. Son unité repose davantage sur le rythme et la musicalité de la voix. Les techniques et motifs poétiques utilisés sont d'une grande diversité et peuvent faire penser qu'il y a en réalité plusieurs genres distincts dans le Pékâne dont deux ressortent particulièrement.

1-2-1-1- Épopée

Le premier genre est le mieux connu, il s'agit de ce que plusieurs chercheurs (Kesteloot et Dieng, 2009 ; Ndiaye, 2005a, 2005b ; Sow, 2009 ; Sy, 1978 ; Wane, 2010) ont pu désigner sous le terme d' « épopée ». La plupart des études qui portent sur le Pékâne ont analysé cet aspect. Je reviendrai sur cette concentration lors de la présentation de l'œuvre de Guélâye Âli Fâl sur laquelle ont porté toutes les études recensées.

En effet, l'œuvre de Guélâye qui fut enregistrée et dont une partie fut publiée⁵¹ comporte des récits poétiques à caractère clairement épique. Cinq récits en particulier ont été mis en avant : Ségou Bali, Balla Diérel, Hamé Birom Môdi Komé, Falémé, Ngâri et Ndillane. Selon certaines sources, il en existerait un sixième qui n'a pas été enregistré. Ces récits portent sur de célèbres Soubalbés qui se sont distingués par leurs exploits en combattant les « monstres » aquatiques qui peuplaient les bords du fleuve Sénégal et de ses défluent, c'est-à-dire les hippopotames et les crocodiles. Ces créatures semaient la terreur chez les riverains de l'eau et les Soubalbés avaient pour fonction importante de les maintenir à l'écart des populations. C'est pourquoi des chasses étaient organisées (*fiifiire* en poulâr), qui étaient l'occasion pour chaque Thioubalo de se distinguer par sa bravoure et ses talents.

⁵¹ Voir infra. « Une œuvre particulièrement bien étudiée et publiée », p160.

Ces combats qui avaient aussi lieu en dehors de ces chasses ont été l'objet de récits épiques dans le Pékâne. Utilisant la forme poétique, les chanteurs de Pékâne narraient les exploits des Soubalbés et leurs confrontations avec les crocodiles.

1-2-1-2- Diarâlé, la poésie du fleuve

Le Diârâlé est la forme qui fera principalement l'objet de cette étude. Définie comme de la poésie descriptive, le Diârâlé se présente comme de longues performances poétiques qui évoquent l'itinéraire d'un poète au bord du fleuve Sénégal. Le poète passe d'un village à l'autre, d'un cours d'eau à un autre en passant en revue chaque élément du paysage. Chaque localité abordée est décrite par un vers ou plus, en fonction de sa forme, de son histoire ou bien des gens qui ont fait son histoire. Je reviendrai beaucoup plus en détail dans la dernière partie de cette étude sur les traits constitutifs du Diârâlé non seulement comme genre poétique du Pékâne mais aussi comme ensemble de figures poétiques variées. En effet, le terme Diârâlé désigne aussi bien le genre dans son ensemble que les figures poétiques déployées. En ce sens, on peut retrouver du Diârâlé en dehors du Pékâne, dans d'autres formes poétiques.

Le Diârâlé comme genre a une forte ambition géographique, il sert aussi à montrer à l'auditoire l'étendue des connaissances du chanteur, de montrer à quel point ces tournées furent fructueuses et qu'il maîtrise parfaitement la géographie du fleuve. Le Diârâlé a une véritable valeur cartographique. Avec cette poésie, le chanteur dresse une carte de la région. Cette carte poétique a une portée presque encyclopédique car elle retient et diffuse un nombre important de toponymes qui montrent aussi la grande diversité paysagère et culturelle des localités habitées par les Soubalbés.

1-2-1-3- D'autres procédés poétiques

- Les incantations (Cefi)

Le Pékâne porte en son sein d'autres formes poétiques qui cohabitent avec ces dimensions épiques et descriptives. Ainsi, les *cefi*, incantations qu'utilisent les Soubalbés occupent une bonne place dans cette poésie. Utilisées à la fois pour leur

musicalité et pour leur symbolique magique représentant la puissance et les compétences des Soubalbés, les *cefi* reviennent souvent dans les performances poétiques. Ces *cefi* sont notamment très présentes lors des séquences de *sappaade* (litt. « pointer du doigt ») qui interrompent ponctuellement le flot du chanteur de Pékâne. Le *sappaade* est le moment où un Thioubalo de l'assistance prend la parole pour montrer ses connaissances et narrer ses exploits, notamment les combats qu'il a pu mener contre des crocodiles ou des hippopotames. La narration de ces combats contient de nombreux *cefi*.

- Les généalogies (*askooji*)

Les généalogies (*askooji*) sont aussi très présentes dans le Pékâne. Pour chaque personne citée, ses ancêtres sont aussi mentionnés, ce qui est une façon d'honorer cette personne par le rappel de sa lignée familiale. Les exemples sont multiples.

Les *cefi* et les *askooji* ne sont pas des genres à part entière du Pékâne, ils représentent des outils poétiques qui sont utilisés à la fois dans les récits épiques et dans la poésie descriptive.

1-2-2- Une forme ouverte qui laisse la place à l'inspiration

Le Pékâne a une forme non close. Les textes de Pékâne peuvent être poursuivis selon l'inspiration du poète. Il repose moins sur un début et une fin que sur l'enchaînement de vers qui suivent une logique géographique, poétique et rythmique.

La question de l'inspiration est donc au centre de toute performance de Pékâne qui peut durer une minute comme quarante. Il n'y a pas de modèle préétabli qui fixerait la longueur d'une performance. Chaque performance s'adapte à la fois au contexte et à l'inspiration du moment du poète. Les formes de Pékâne peuvent aussi se mélanger, comme les motifs traités. Dans *La poésie orale peule*, (Sow, 2009) Abdoul Aziz Sow découpe les performances de Guélâye en fonction des thèmes abordés. Il y a d'abord les récits épiques puis les séquences de Diârâlê qui sont elles-mêmes subdivisées. On y trouve un poème intitulé *nooro*, « le crocodile », l'autre *laana*, « la pirogue ». De même, dans son article sur l'aspect géographique de la poésie de Guélâye Âli Fâl, (Camara, 2005) Amadou M. Camara présente un poème de Guélâye

intitue *Kartal*, « la grande carte ». Oumar Ndiaye, dans sa thèse (Ndiaye, 2010), présentait plus de vingt poèmes de Diârâlê, numérotés avec des titres. Ces découpages sont pertinents au regard des thèmes traités, ils le sont moins au regard des performances elles-mêmes qui en réalité voient des motifs poétiques s'enchaîner les uns à la suite des autres sans véritable découpage thématique. Lorsque l'on écoute les enregistrements de Guélâye, ses performances de Diârâlê se présentent comme un flot continu de poésie. S'il est possible pour l'analyse d'en dégager certaines séquences plus saillantes en terme de sens ; en revanche, formellement, chaque performance est en fait un tout, parfois très long dont les ruptures et les continuités internes peuvent s'exprimer sous forme de ruptures rythmiques de phénomènes de reprises, mais pas comme le passage d'un texte distinct à un autre symbolisé par un arrêt du chant. La logique du texte est une logique géographique. Le chanteur passe d'un village à un autre, d'une localité à une autre, et c'est cet itinéraire qui insuffle le rythme du chant.

Le chant ne connaît pas d'arrêt autre que les interventions des Soubalbés présents, interventions (le *sappaade* en poulâr) sur lesquelles je reviendrai dans le paragraphe suivant. En revanche, très clairement, il existe dans le Pékâne des moyens poétiques pour marquer des transitions, pour faire des digressions, pour sortir du flot continu en insérant des pauses rythmiques ou des changements rythmiques propices à l'arrivée de nouveaux thèmes ou figures poétiques.

Dans sa performance la plus longue, Souleymâne Maal n'interrompt jamais son chant, mais introduit parfois des digressions poétiques en opérant des changements rythmiques. Ces changements de rythmes sont incarnés par des phrases musicales nouvelles qui brisent le rythme et la musicalité qui régissaient son chant jusqu'à présent. Dans l'exemple qui suit, Souleymâne Maal décrit un itinéraire qui le mène de Ngaolé, son village natal à d'autres villages plus à l'est tous riverains du fleuve Sénégal. Il y a une continuité dans cet itinéraire, un enchaînement logique qui suit une géographie réelle. Les changements de rythmes symbolisés par ces nouvelles phrases musicales lui permettent de faire une pause dans cet itinéraire. Cette pause sera occupée par l'énonciation de figures poétiques issues du répertoire de Guélâye, de reprises donc plus que de créations. Au bout de quelques vers, il reprend son

itinéraire, revigoré en apparence par cette digression poétique, comme si le fait d'énoncer des figures poétiques dont il n'est pas l'auteur mais qu'il reprend à son compte, lui permettait de reprendre des forces pour poursuivre les parties plus personnelles de son chant⁵².

kedodaa jiriile, nde ngarmi
e Waandekada Amadu
Usumaan

ee alijanna! ee alijanna

alijanna welii nanoore,
yahnoobe ngaraani

oo alijanna aa

alijanna welii nanoore,
yahnoobe ngaraani

ḏoo renndo rennda
bewlooji ne mbewla

laaḏe koy mbaḏa jiriile

nde ngarmi e caangol
Lukoyli, nde ngarmi Gayoo
Samba e Ciile Mbeey

écoute les remous, quand je
suis arrivé à Wāndekada,
village de Amadou Ousmane.

le paradis, le paradis

le paradis, c'est agréable
d'en entendre parler mais
ceux qui y sont allés n'en sont
jamais revenus

le paradis,

le paradis, c'est agréable
d'en entendre parler mais
ceux qui y sont allés n'en sont
jamais revenus

ici, quand il y a un
rassemblement, que les
chanteurs chantent

beaucoup de pirogues font
des remous

quand je suis arrivé à la
rivière Loukoyli, ensuite je
suis arrivé à Gayô Samba là où
il y a des oiseaux Thîlé Mbèye
qui mangent des poissons

⁵² Souleymane Maal, sequence 4, v 96-105.

mi arii e Gayoo Sammba

ko Gayoo iwi e Yuudi

je suis arrivé à Gayô Samba

Gayô Samba est issu de
Yoûdi

Dans cet exemple, c'est la phrase « *Ee alijanna! Ee alijanna/ alijanna welii nanoore, yahnoobe ngaraani* », qui est une interjection, qui permet d'enclencher la pause poétique. Cette phrase, outre sa beauté rythmique et musicale, a une valeur proverbiale. Souleymâne Maal la chante deux fois dans cette performance. Dans les deux cas, ces phrases sont suivies d'une phrase issue d'un répertoire commun du Pékâne, figures que l'on retrouve chez d'autres chanteurs de Pékâne dont Guélâye Âli Fâl. Ici, c'est la phrase « *doo renndo rennda bewlooji ne mbewla /laade koy mbaða jiriile* » qui remplit cette fonction. Ces phrases rappellent les grandes veillées de pêche ou de chasse durant lesquels les Soubalbés se rassemblaient et les poètes chantaient. Une fois cet intermède passé, le poète reprend son itinéraire poétique là où il l'avait laissé puisque le dernier village cité avant cette pause, Wandékada, précède le Gayô, le défluent dont il est question juste après cet intermède.

Cet exemple met en avant la place essentielle du rythme dans la structuration des performances de Pékâne, et plus particulièrement de celle du Diârâlé. C'est dans l'analyse du rythme et de ses ruptures que l'ossature de la performance transparaît. C'est le rythme qui permet de repérer les digressions, changements, intermèdes qui structurent des performances très longues et à flux continu.

1-2-3- *Le rythme des vers*

Le Pékâne est un chant, et à ce titre le rythme se confond avec la musicalité de la voix du chanteur. Une analyse ethnomusicologique serait nécessaire pour déterminer les aspects saillants de la musicalité déployée par chaque chanteur. Ce n'est pas l'objet de cette étude ; néanmoins, quelques traits distinctifs peuvent permettre d'analyser ce rythme si particulier à l'œuvre et expliquer ainsi les raisons d'un découpage par vers et les différents types de vers présents.

Les chanteurs du Pékâne partagent tous une musicalité et un phrasé commun. Les voix diffèrent mais l'accentuation, le ton, le rythme, la musicalité sont des facteurs communs car définitoires du Pékâne. C'est ce qui fait que chaque auditeur peut reconnaître le Pékâne à travers un rythme et une musicalité qui repose sur l'alternance de plusieurs phrases musicales. Ces phrases musicales constituent les unités de base des performances, des vers poétiques. Ces phrases sont souvent fortement accentuées au début, et les syllabes de fin sont très allongées. Elles sont aussi émaillées d'onomatopées, généralement assez longues qui viennent ponctuer les vers.

1-2-4- Le sappade, une co-énonciation

Cette question du rythme et de ses ruptures ne peut être analysée sans s'arrêter sur le rôle essentiel joué par les intermèdes de *sappaade* qui font du Pékâne une co-énonciation où l'intervention des membres de l'audience permettent au chanteur de Pékâne de reprendre son souffle et son inspiration et aux membres de l'audience de prouver leur qualités de pêcheur mais aussi de maîtres de la parole.

Ibrahima Sow dans *Le monde des subalbe*, définit ce terme de la façon suivante (Sow, 1982) :

« *Sappade* désigne l'acte du Cuballo qui se dresse au milieu de ses semblables en chantant non pas seulement sa généalogie en se glorifiant mais cela aussi inclut qu'il chante des *ceefi* – singulier *ceefol* – c'est-à-dire des formules magiques qui font ressortir ses connaissances ésotériques. Ce terme de *sappaade* qui ne recouvre toute sa valeur que dans le cadre du *pekaan* montre bien que le *pekaan*, le chant épique des pêcheurs ne se réduit pas à son simple aspect esthétique, ludique, mais qu'il est l'expression de la valorisation du nom, des vertus, de la magie, et des pêcheurs, c'est-à-dire en un mot du *cubalaagu*, ce qui constitue le monde des valeurs propres aux *subalbe*. »

Le terme de *sappaade* est issu de la racine verbale *sapp-* qui signifie pointer du doigt. Dans la pratique, pour un Thioubalo faire du *sappaade* signifie intervenir dans une séance de Pékâne en interrompant le chanteur pour lui prendre la parole. Les Soubalbés qui interviennent pour pratiquer le *sappaade* ont tendance à pointer du

doigt, ce qui semble être un marqueur gestuel pour signaler la prise de parole mais aussi pour affirmer une forme de fierté.

Ces prises de parole sont composées essentiellement d'incantations (*cefi*), d'onomatopées et de récits de combat. Le Thioubalo qui intervient, prouve ainsi sa culture personnelle dans le domaine de la pêche. Les *cefi* récitées permettent d'exposer ses compétences magiques, essentielles pour combattre des crocodiles ou des hippopotames. Les combats relatés sont souvent ceux du Thioubalo qui a lui-même pris la parole ou bien des combats qu'ont menés d'autres membres de sa famille ou ses ancêtres. Dans les deux cas, il s'agit de mettre en avant ses exploits ou ceux de sa lignée. Enfin dernier point essentiel, le *sappaade* permet de prouver sa maîtrise de la langue. Il fut très compliqué de traduire ces intermèdes de *sappaade*. La langue utilisée, marquée par les *cefi* et les onomatopées est très hermétique. Les Soubalbés que j'ai interrogés à ce propos n'ont jamais pu me donner de traduction mot-à-mot ; seul l'effet de l'incantation pouvait être énoncé : telle incantation sert à donner mal au ventre au crocodile, telle autre sert à le rendre aveugle, etc. De plus, le rythme du *sappaade* est marqué par la vitesse. Dans le passage de *sappaade* déclamé par un Thioubalo de Gayô lieu où nous nous trouvions, lors de la première performance de Souleymâne Sall, le rythme est effréné. Il reprend rarement son souffle et va jusqu'au bout de ces capacités respiratoires pour en dire le plus possible. La prise de parole est sûre, la voix est haute. Cette prise de parole a suscité une certaine émulation dans l'audience, les cris d'encouragements ont fusé autour du jeune homme.

La réaction de Souleymâne Sall est aussi intéressante à noter. Je ne vais pas reproduire ici la partie de *sappaade*, je n'ai pu la traduire de façon satisfaisante, et la transcription elle-même pose encore beaucoup de problèmes. Cela dit, il est évident que cet intermède fut un encouragement pour le chanteur qui remercia ce jeune homme en reprenant de plus belle⁵³.

ee yoo, oo yeye Deede am

oh mon jeune frère

⁵³ Souleymâne Sall, Séquence 1, v 336-344.

muule yee mo nawti, yari maayo taanum jaaltaabe	qui est celui qui nous a emporté, celui qui boit le fleuve, le petit-fils du Diâltâbé
doo taalibeeree	ici l'élève
almuudo dooniima	l'élève a persévéré

Souleymane reprend son chant par des onomatopées très marquées qui précèdent l'appellation affectueuse qu'il adresse à ce jeune homme « deede am » qui signifie « mon jeune frère, mon cadet ». Il le reconnaît ainsi dans sa prise de parole et établit une filiation entre sa propre prise de parole et celle de ce jeune homme qu'il ne connaît pas. Il le nomme ensuite d'une appellation générique utilisée pour parler d'un Thioubalo sans le nommer directement mais en l'inscrivant dans la culture de l'eau, il s'agit de montrer que ce Thioubalo est un fils de l'eau, un parent du fleuve, c'est ce que dit l'image: « *yari maayo taanum jaaltaabe/ celui qui boit le fleuve, le petit fils du Diâltâbé* ». Les vers suivants vont également dans le sens d'une forme de filiation entre le maître que serait le chanteur de Pékâne est l'élève qui est le jeune homme qui a pris la parole. L'élève s'est levé, il a parlé et a soulagé le maître qui a ensuite pu reprendre le cours de son chant. En effet, ces intermèdes de *sappaade* constituent des respirations essentielles pour les poètes. Ils leur permettent de reprendre de l'énergie, de laisser leur voix se reposer. C'est pourquoi ils sont soulagés d'entendre des Soubalbés prendre la parole pour leur offrir cette pause bienvenue. Guélâye lui aussi bénéficiait de ses intermèdes de *sappaade*, lors de ses enregistrements, son neveu assurait ce rôle.

Une anecdote montre combien ces ruptures de rythmes sont nécessaires au bien-être du chanteur.

Lors de sa deuxième performance, Souleymane Sall était seul sur sa pirogue à pouvoir chanter, les Soubalbés qui l'accompagnaient étaient soit trop jeunes, soit trop occupés à naviguer pour pouvoir prendre la parole. Durant plus de vingt trois minutes, le chanteur a dû assurer seul son chant. Lors d'une séance de travail ultérieure, Souleymane m'a confié avoir été très fatigué lors de sa performance car il

était seul. Il regrettait cette solitude et a souligné la difficulté que représentait pour lui l'absence de répondant. Cette solitude entraînait selon lui une difficulté majeure, l'absence de respiration dans son chant, l'obligation d'avoir un rythme continu. Or, pour pallier à cette obligation, Souleymâne a introduit lui-même des intermèdes de *sappaade*, de « l'auto-*sappaade* » en somme. Ces passages furent l'occasion pour lui de casser radicalement son rythme. Cette séquence comprend trois passages d'« auto-*sappaade* ».

Tout comme pour les Soubalbés qui interviennent et qui cherchent à montrer une vraie maîtrise de la parole, les passages d'« auto-*sappaade* » semblent être le lieu privilégié du jeu phonique qui est beaucoup plus présent que dans le reste des textes. L'usage répété d'onomatopées et d'incantations semble mettre la musicalité au centre alors que le sens devient plus hermétique. Or, si ces incantations sont des paroles performatives par excellence, puisqu'en contexte de combat, leur simple énonciation doit avoir un effet direct sur l'animal, hors contexte de combat, ces incantations couplées à de nombreuses onomatopées sont l'un des moyens privilégiés pour créer un nouveau rythme au sein de la performance. Cette rupture de texte est claire à l'écoute, elle est tout aussi évidente lorsque l'on se plonge dans une analyse de texte plus approfondie⁵⁴.

dī hey sili	eux hey Silī, l'hyène
dī hey mali	eux hey les hippopotames
dī hey mali mammbillidī	eux hey les hippopotames prennent racine
Neene ko malaado	Mère est chanceuse
Baaba ko malaado	Père est chanceux
hay miin ko mi malaado	Même moi je suis chanceux
Saago ko sawlaabe	Sâgo prend des pagaies pour

⁵⁴ Souleymâne Sall, Séquence 2 : v 137-149.

Gorbi ko be tallii ndeegi
kucciti ganyannje

weeda e sifoo

weena e tunka sifoo

yiilii danyii

adii danyii

Sirkidegam soyaa, mi yaha
maayo mi yeewa Usmaan
Njooguraan

partir en pirogue

les géants roulent par terre,
s'avancent et font face à des
arbres *ganyannje*⁵⁵

weeda e sifoo

weena e tunka sifoo

quand on cherche, on trouve

quand on est le premier, on
trouve

*sirkidegam*⁵⁶, je vais d'un lieu
à un autre, je pars au fleuve,
j'observe Ousmâne
Ndiôgourâne⁵⁷

Le passage qui précède montre d'abord à quel point le jeu phonique est au centre de la pratique du sappaaade, parfois au détriment du sens. Les premiers vers sont construits sur un jeu phonique avec la reprise anaphorique des deux premiers mots « *dî hey* » dits de façon très accentuée au début des trois premiers vers. Les vers qui suivent sont construits sur une épiphore, c'est-à-dire la répétition du même mot en fin de vers, « *malaado/chanceux* ». Cette épiphore vient appuyer l'idée que la chance est un facteur commun à toute sa famille, père, mère et enfant. que le poète parle de toute sa famille, tous Soubalbés et tous victorieux face aux créatures du fleuve.

⁵⁵ *ganyanynji (ki), ganyannje (de), mimosa asperata*: arbuste plus ou moins sarmenteux, touffu et très épineux, de 2-3 m de haut, à tiges dressées, à feuilles sensibles se refermant au toucher.

⁵⁶ *Sirkidegam* : intraduisible.

⁵⁷ Ousmâne Ndiôgourâne: il s'agit d'un crocodile.

1-2-5- Utilisation de formulaires

La structure du Pékâne repose sur le rythme qui structure véritablement la performance. L'autre aspect important de cette structure est l'utilisation de formules qui mises bout à bout constituent un véritable formulaire que l'on retrouve d'un chanteur à un autre. Ce formulaire semble marqué par différents apports. Il y a d'abord l'apport essentiel de l'œuvre de Guélâye Âli Fâl. En effet, de nombreuses figures sont directement reprises de l'œuvre ou de la vie de Guélâye. Les emprunts à Guélâye sont aussi des emprunts au fond commun du Pékâne. Guélâye a lui-même repris des formules considérées comme communes à tout chanteur de Pékâne. Ces formulaires sont aussi le lieu de la création personnelle de chaque chanteur qui peut apporter une signature poétique et musicale par la reprise tout au long de ses performances de formules qui lui sont propres et qui personnalisent son chant.

1-2-5-1- Une formule d'ouverture

L'ouverture du Pékâne répond à un ensemble de règles implicites que l'on peut mettre à jour en comparant plusieurs performances. Cet ensemble de règles définit davantage des thèmes à aborder que des formules précises à reproduire à l'identique.

Ainsi, Souleymâne Sall, l'un des chanteurs dont les performances constituent le corpus de cette étude, commence ses deux performances par ces deux vers⁵⁸:

mbirimbaara	ee	<i>mbirimbaara,</i>
mbirimbaara ee mbirimbaara		<i>mbirimbaara, mbirimbaara</i>
mbirimbaara ee pucci dow		<i>mbirimbaara, chevaux en</i>
laade les		<i>haut, pirogues en bas</i>

Le terme *Mbirimbaara*, ne semble pas avoir de traduction précise. Souleymâne m'a expliqué qu'il s'agissait d'une phrase musicale destinée à ouvrir le chant mais qui n'avait pas de traduction précise. Il s'agit d'un mot poétique, comme on en retrouve d'autres dans son chant, qui est utilisé pour sa musicalité. Cette ouverture est propre

⁵⁸ Souleymâne Sall, Séquence 1 et 2, v1-2.

à Souleymane Sall, je ne l'ai pas retrouvé ailleurs, il s'agit d'une forme de signature poétique et musicale qui est un marqueur personnel. La formule qui suit « *chevaux en haut, pirogues en bas* » permet d'instaurer un espace mental de performance. En effet, si les chevaux sont en haut, c'est que les travaux terrestres sont achevés, les chevaux sont au repos, en haut sur la berge. Si les pirogues sont en bas, c'est que le monde aquatique est à l'honneur. Les pirogues sont sur l'eau, en bas sur le fleuve. L'espace de l'eau est à l'honneur, il s'agit pour le poète d'ouvrir l'espace poétique dans lequel son chant se déploiera, celui de l'eau où seules les pirogues font voyager les hommes alors que les chevaux sont au repos.

Cette formule assez brève, deux vers, est utilisée au début de chacune de ses deux performances, elle permet une mise en voix et l'ouverture d'un espace poétique personnel.

Chaque performance de Pékâne comporte aussi en ouverture une référence au fondateur du Pékâne contemporain, Guélâye Âli Fâl :

<i>Bismillahi</i> Daabo Yero	<i>Bissimillahi</i> Dâbo Yéro
Sammba Dewo Lamin,	Samba Déwo Lamine,
Sammba Dewo Lamin	Samba Déwo Lamine
Ganndo maayo, almuudo	le connaisseur du fleuve,
	l'étudiant

Dâbo Yéro est un ami très proche de Guélâye Âli Fâl, originaire du même village que ce dernier. Samba Déwo Lamine est un ancêtre de Dâbo Yéro. Leurs noms étaient rappelés dans les performances de Guélâye. Cette formule d'hommage est restée comme une formule d'ouverture pour les chanteurs de Pékâne contemporains. Presque chaque chant commence par cet hommage à Dâbo Yéro. Ce court extrait est issu de la performance de Souleymane Maal, l'autre chanteur dont les performances constituent le corpus de cette étude. Souleymane Sall va plus loin puisqu'en plus des ancêtres de Dâbo Yéro, il cite également ses descendants :

bisimillahi Daabo Yero,
Samma Saago Dewo Lamin

Saago mo Teggu Mbanyi,
Saago mo Manti Mbanyi,
Saago mo Antumaani Mbanyi

bissimilahi Dâbo Yéro
Samba Sâgo Déwo Lamine

Sâgo dont Tégou Mbagni
est issu, Sâgo dont Manti
Mbagni est issu, Sagô dont
Antoumâni Mbagni est issu

Parfois, cette allusion à l'ami de Guélâye est complétée par une allusion directe à Guélâye lui-même :

maayo hedino Aali
Hammedin Aali

Samma Aali Moodi,
Cubbu, Kenen, Aali
Maamuudu, oo wonnoo
Gelaay Aali Faal

le fleuve a écouté Âli
Hamédine Âli

Samba Âli Môdi, Thioubou,
Kénène, Âli Mâmoûdou, les
ancêtres de Guélâye Âli Fâl

Âli Hamédine Âli est l'autre nom de Guélâye Âli Fâl, Samba Âli Môdi est le nom de son père tandis que Thioubou, Kénène et Âli Mâmoûdou sont les noms de ses ancêtres.

L'ouverture du Pékâne est le moment où les chanteurs de Pékâne actuels rappellent l'importance de Guélâye dans le Pékâne. En le chantant lui, ses amis et ses ancêtres, ils se placent sous son patronage et assument l'héritage légué par le maître qu'ils reprendront ensuite plus ou moins dans leurs performances.

Enfin, on retrouve au début de presque chaque performance une allusion géographique. En commençant son chant, le poète se situe dans l'espace et instaure un cap. Ce cap est souvent mentionné sous forme de rappel des points cardinaux. Ainsi, la formule « *funnaange e hirnaange, rewo e worgo e ngudaan* / à l'est et à l'ouest,

*au nord et au sud, au centre*⁵⁹» suivante revient fréquemment sous sa forme poulâr, ou bien en arabe « *Sara Garwa Garba Nyaamilam Wasi Maalam/ Depuis, l'est, l'ouest, le nord et le sud*⁶⁰ ». Cette phrase de rappel géographique général, est souvent accompagné d'une allusion à la géographie immédiate. Le chanteur rappelle en ouverture le lieu d'où il chante, comme pour ancrer sa performance dans une géographie plus immédiate, la géographie du contexte. Ainsi, Souleymâne Sall parle de Gayô, le lieu où sa performance a lieu dès le vers 4 de sa deuxième performance⁶¹ :

oo nyende ngarmi e
maayel Gayoo mbodo yinoo
cubalooji e daande maayo

oo cubalooji ee daande
maayo

aujourd'hui, je suis arrivé
au petit fleuve de Gayô, je
cherche des villages de
Soubalbés au bord du fleuve

des villages de Soubalbés
au bord du fleuve

Gayô est un défluent du fleuve Sénégal, la performance a lieu sur le cours d'eau lui-même puisque le chanteur chante depuis une pirogue qui navigue. Avant la performance, nous avons fait une halte dans un village de Soubalbés, lui aussi appelé Gayô. Dès le début de sa performance, le chanteur se situe donc dans l'espace dans lequel il se produit.

On retrouve le même phénomène dans la performance du second chanteur, Souleymâne Maal, dont la première performance eut lieu dans une localité appelée Doué Sinthiou:

ḏoo debbo Pari yoo leydi
Annasaara arii e Duwe Sincu,

ici, toi la femme de Paris, la
terre des Chrétiens, tu es

⁵⁹ Souleymâne Sall, Séquence 1, v 5, Séquence 2 v6.

⁶⁰ Souleymâne Maal, Séquence 2, v 4.

⁶¹ Souleymâne Sall, Séquence 2, v 4-5.

Malaandu Duwe

venue à Doué Sinthiou,
Malândou Doué⁶²

En somme, si chaque chanteur appose une touche particulière dans son ouverture, certains traits communs émergent. L'ouverture du Pékâne semble bien obéir à certaines règles communes, un formulaire qui s'applique davantage comme un lot de thèmes à aborder, généalogies et géographie principalement, que comme des formules figées à reprendre dans un ordre précis.

1-2-5-2- Des béquilles mémnotechniques

L'analyse du corps des performances permet de faire émerger un formulaire qui repose sur l'utilisation de formules précises, reprises à l'identiques. Ces formules constituent autant de « béquilles mémnotechniques » qui permettent parfois d'enrichir le texte par des références communes qui rappellent la tradition du Pékâne, d'introduire des ruptures de rythme, de servir de jalons textuels destinés à dessiner une structure à un texte qui se déploie par ailleurs sous une forme continue, très libre, sans véritable fin.

- Images poétiques en commun, un formulaire Guélâye

La première forme est la reprise d'images poétiques empruntées à un fond commun du Pékâne. Le plus souvent, ces images poétiques sont empruntées à l'œuvre de Guélâye Âli, fondateur du Pékâne contemporain. Ces œuvres ayant été largement diffusées, notamment à la radio, les chanteurs actuels puisent dans son répertoire nombres d'images poétiques. Mais il faut signaler que si la source d'inspiration est directement l'œuvre de Guélâye, lui-même s'est inspiré des chanteurs qui l'ont formé et précédé. Ces images font donc davantage partie d'une tradition du Pékâne que du seul héritage de Guélâye. Cet héritage précis sera analysé lors de la partie suivante qui est consacrée à la présentation des poètes et des performances.

Plusieurs formules sont abondamment reprises dans les performances que j'ai enregistrées. Ce formulaire concerne essentiellement des événements liés aux

⁶² Souleymâne Maal, Séquence 1, v 2.

conditions traditionnelles d'énonciation du Pékâne, notamment le *fiifiire*, chasse au crocodile, sur laquelle je reviendrai un peu plus tard. Il s'agit de rappeler les traits culturelles définitoires du Pékâne et de ses liens avec la pêche et la chasse aux animaux aquatiques qui pullulaient jadis sur les bords du fleuve Sénégal. On retrouve ainsi presque à l'identique certaines formules :

Dans les performances de Souleymâne Sall et de Souleymâne Maal, une image revient souvent. Chez Souleymâne Sall, elle est développée de la façon suivante deux fois⁶³ :

so renndo renndii
bewlooje ne mbewla

laaɗe mbaɗii jiriile,

ngaari diwii faɲɲiniima
njugutugoo oode eeleende

s'il y a un rassemblement,
les chanteurs chantent

les pirogues font des
remous,

l'hippopotame bondit, il est
exposé au grand jour

Chez Souleymâne Maal la même figure revient à trois reprises⁶⁴:

so renndo renndii
bewlooɓe ne mbewla

laaɗe mbaɗa jiriile

ngaari diwoo faɲɲinoo
njugu lata koyli yiiloo

s'il y a un rassemblement,
les chanteurs chantent

les pirogues font des
remous dans l'eau

l'hippopotame saute avec
éclat, il donne des coups de
pied à l'arbre *koyli* et poursuit

⁶³ Souleymâne Sall, Séquence 2 : v 75-77 et v152-154.

⁶⁴ Souleymâne Maal, Séquence :1 v 14-16, Séquence 4 : v62-63 et v102-103.

Cette figure parle des rassemblements de chasse propres aux performances de Pékâne, ceux au cours desquels les chanteurs chantent pour encourager les Soubalbés dans leurs combats contre les hippopotames ou les crocodiles. Cette figure insiste sur l'effervescence de ces moments. La reprise de cette figure correspond moins à une réalité des chanteurs contemporains qu'à un rappel de l'histoire plus guerrière des Soubalbés et donc du rôle exhaltateur du Pékâne. Ces chasses n'existent presque plus puisque ces animaux ont quasiment disparu. Rappeler cette figure est donc clairement une façon de s'inscrire dans une tradition. Les deux premiers vers sont repris à l'identique par les deux poètes. Le dernier est, lui, soumis à variation. L'aspect utilisé change puisque le premier poète utilise l'accompli général (voies actives et moyennes) « *diwii faŋŋiniima* », alors que le deuxième utilise l'inaccompli indéterminé, « *diwoo faŋŋinoo* ».

La formule qui suit, reprise par Souleymâne Maal et Souleymâne Sall, s'inscrit également dans cette volonté de rappeler les moments importants propres à la culture thioubalo puisqu'est évoquée une veillée de chasse. Les deux poètes développent cette image pratiquement à l'identique. Souleymâne Sall⁶⁵ dit cela :

leece mbaalii ceeraaŋe

ŋore mbaalii kumanaaŋe

ceene mbaalii cefnaaŋe

les lits ont été répudiés
pour la nuit

tandis que les berges
hautes ont passé la nuit à la
noce

les plages de sable ont
passé la nuit à recevoir des
incantations

⁶⁵ Souleymâne Sall, Séquence 1, v 230-232.

male nyannde maaje
Demmba jamaa juude
hakkunde meeri nyaamataake

celui qui parle sagement
[dit] que le jour où tout le
monde s'est rassemblé aux
fleuves de Demba, la nuit les
mains qui n'ont rien pris, ne
mangent pas

Souleymâne Maal la développe presque à l'identique ⁶⁶:

so jamma jenngii jeewii

doo leece mbaali ceeraade,
teeni mbaali kumanaade

nyannde Demmba Karaale
e Deede Walaama

alors que la nuit est déjà
bien avancée

ici les lits ont été répudiés
pour la nuit, tandis que les
filets ont passé la nuit à la
noce

je me rappelle ce jour de
chasse à Demba Karâlê et
Dédé Walâma

« *Demba Karâlê et Dédé Walâma* » ou bien « *les fleuves de Demba* » désignent un lieu où se déroula une fameuse chasse au crocodile. La figure poétique utilisée pour décrire cette chasse est particulièrement belle. Elle est construite sur un parallélisme amenée par la répétition du verbe « *mbaali/ont passé la nuit* » mais aussi sur l'opposition entre « *ceeraade/répudiés, divorcés* » et « *kumanaade/ à la noce* ». Pour Souleymâne Sall, ce sont les berges qui sont à la noce tandis que pour Souleymâne Maal ce sont les filets. Mais dans les deux cas, il s'agit de montrer que la nuit fut passée à pêcher, à chasser. Les berges sont les lieux où l'on veille en cas de chasse tandis que les filets sont des outils essentiels pour tout Thioubalo. La figure montre

⁶⁶ Souleymâne Maal, Séquence 4: v5-7.

très poétiquement, grâce à ce jeu phonique, l'effervescence liée à ce jour de chasse où l'on ne dort pas la nuit. Souleymâne Sall développe particulièrement cet aspect avec son dernier vers en expliquant que tout le monde est dans l'attente de la prise. C'est ce que signifie « *la nuit les mains qui n'ont rien pris, ne mangent pas* ». La vie est suspendue à la réussite de la chasse. Tous attendent la victoire, sans dormir ni manger.

Les vers qui suivent répondent à la même logique. Ce groupe de vers revient aussi à plusieurs reprises dans les performances que j'ai enregistrées. Ainsi, Souleymâne Maal⁶⁷, reprend cette figure trois fois, en augmentant à chaque fois le nombre de vers. Les vers qui suivent constituent la formule la plus développée de cette image :

Alla yoo nooro yidaa koyli	oh Allah, le crocodile n'aime pas le <i>koyli</i>
doo nganndee koyli yidaa nooro	ici, sachez que l'arbre <i>koyli</i> n'aime pas le crocodile
koyli pudii nder ladde	c'est pourquoi l'arbre <i>koyli</i> est parti pousser en brousse
koyli mbiltii, ngubiima, ngabii, mbasii	il a bourgeonné, s'est bien développé
mbadfi mbaafur ɲaagoolooli	il a fait de jeunes pousses à la façon des arbres <i>ɲaagoo</i>
nde koyli fey'aa fertaama	ici, les capsules de <i>koyli</i> se sont ouvertes, les branches du <i>koyli</i> ont été élaguées
doo koyli ngujaa njabbaa	ici les rameaux de <i>koyli</i> ont

⁶⁷ Souleymâne Maal, Séquence 1 v 17-20, Séquence 2, v22-33, Séquence 4, v8-15.

njabbitaa lelnaa e naange

été enduites de crème, elles
ont été piétinées et re-
piétinées et on les a étendues
au soleil

koyli mbaɗa njulam
gaynaako

le *koyli* est le commerce du
berger

Il s'agit d'une formule végétale sur un arbre, le kapokier, *mytragyna inermis* (*koyli* en poulâr), auparavant très utilisé par les Soubalbés, notamment pour chasser le crocodile. Le bois de cet arbre servait à fabriquer les lances jetées dans la gueule des crocodiles afin de les immobiliser. Cette figure développe un important jeu phonique. Les premiers vers s'organisent autour du chiasme qui montre le désamour commun entre l'arbre *koyli* et le crocodile. Les vers suivants marquent une accélération rythmique très perceptible à l'écoute. Cette accélération est confortée par les allitérations en -mb- et en -ng- qui rythment les vers 4 à 5, celle en -f- du vers 6, et celles en -nj- et -b- du vers 7, et enfin les assonances en -a- brefs et longs présentes aux vers 4 à 7.

Ces figures poétiques déployées sur plusieurs vers se retrouvent aussi dans l'œuvre de Guélâye Âli Fâl. Elles rappellent des lieux communs propres au Pékâne et à la pêche et servent souvent aux poètes soit à briser un rythme et ainsi à relancer l'inspiration ou bien à rappeler un passé prestigieux des Soubalbés pour honorer quelqu'un.

- Usage répété de phrases apostrophes

D'autres types d'expressions poétiques issues de ce répertoire commun viennent structurer les performances.

Ainsi, des apostrophes reviennent fréquemment. Celle qui suit ci-dessous est extrêmement utilisée et revient régulièrement dans les performances que j'ai étudiées.

oo jom-gawlo, ee, ee jom-
gawlo

oh le maître de Griot [le
fusil], le maître de Griot [le
fusil]

Souleymane Sall, en particulier, l'utilise beaucoup puisqu'il la reprend à cinq reprises⁶⁸ tandis que Souleymane Maal⁶⁹ lui, l'utilise seulement une fois. Il s'agit d'une métaphore qui évoque un célèbre chasseur, appelé Oumar, dont le nom est parfois mentionné. Oumar était un très bon chasseur qui tirait beaucoup. C'est pourquoi son fusil était surnommé « le griot », car les griots ont la réputation de beaucoup chanter, de se faire entendre comme le fusil du chasseur. Cette métaphore rappelle aussi la double particularité des chanteurs de Pékâne traditionnels, les membres de la famille Dièye qui étaient à la fois chanteurs et chasseurs, en plus d'appartenir à la caste des Soubalbés. Cette métaphore compare les deux activités, chasse et chant. Cette expression est utilisée dans deux cas avant des reprises de figures poétiques appartenant au fond commun du Pékâne. Elle s'intègre dans ce cas au rappel des grandes traditions du Pékâne. Elle amorce aussi les pauses rythmiques que permettent ces emprunts poétiques.

Lorsqu'elle n'est pas utilisée avant cette figure, cette apostrophe s'insère dans des phrases poétiques à valeur de portée générale qui constituent des parenthèses ou bien des « rampes de lancement » dans le flot poétique qu'est l'itinéraire du poète. L'exemple qui suit est situé à la fin de l'introduction d'une performance de Souleymane Sall⁷⁰.

jooni mi yiminta ko maaje
hayngo yeddoongo

maintenant je vais chanter
les courants et contre
courants des fleuves

⁶⁸ Souleymane Sall, Séquence 1: v28, v225-226, Séquence 2: v74, v150-151, v447.

⁶⁹ Souleymane Maal, Séquence 1: v12-13.

⁷⁰ Souleymane Sall, Séquence 1 : v 27-29.

oo jom-gawlo, ee, ee jom-
gawlo

danyi fof yoo wadĩ oo, kala
ko booyi ma iyew

oh le maître de Griot [le
fusil], le maître de Griot [le
fusil]

tout ce qu'a été obtenu
tout ce qui a été fait, tout ce
qui a duré aura une fin

Dans ce cas, l'utilisation de l'apostrophe est un moyen de lancer l'itinéraire, de lancer ce qui constituera le rythme poétique principal de la performance. L'apostrophe est placée entre l'annonce du poète « *maintenant je vais chanter...* » et une phrase à portée générale. L'apostrophe sert ici de transition entre une introduction qui a permis de présenter le chanteur lui-même, sa tradition poétique, le lieu et les acteurs de la performance, et le début de l'itinéraire poétique. C'est une façon aussi de se mettre en voix, de relancer l'attention de l'auditoire puisque c'est une apostrophe particulièrement accentuée.

L'exemple qui suit montre aussi l'insertion de l'apostrophe dans une parenthèse poétique⁷¹.

kanko wiinoo so fowru
ɲuunyii yoo banndum jaabo

fowru ɲuunyi juuti alaa
jaabiido, jaabanii hoore
muudum

ɗoo ngarta galle haa booyi

celui qui a dit si l'hyène
crie, que son parent réponde

si l'hyène crie longtemps
et que personne ne répond,
elle doit se donner à elle-
même réponse

ici ils sont revenus à la
maison pour longtemps

⁷¹ Souleymane Sall, Séquence 1: v222-228.

<u>oo jom-Gawlo ee</u>	le maître de Griot [le fusil]
<u>ee jom-Gawlo e Umar</u>	le maître de Griot [le fusil], Oumar
male yoo ee male e siiduriidu	celui qui parle sagement, celui qui parle sagement sur le sable
male yoo male e Sagaa too ko dee baanaaje	celui qui parle sagement, celui qui parle sagement c'est Sâga qui est là où il y a des arbres <i>banaaje</i>

Cet extrait fait suite à un passage d'auto-*sappaade*. L'apostrophe s'insère dans une longue parenthèse qui précède la reprise de l'itinéraire. Elle est encadrée là encore par une phrase de portée générale. L'histoire de la hyène (« *kanko wiinoo so fowru ñuunyii yoo banndum jaabo/fowru ñuunyi juuti alaa jaabiido, jaabanii hoore muudum* : celui lui qui a dit si l'hyène crie, que son parent réponde/ si l'hyène crie longtemps et que personne ne répond, elle doit se donner à elle-même réponse ») fait référence à ce que vient de faire le poète. En l'absence de répondant qui aurait fait le *sappaade*, et aurait donc permis un repos au poète, c'est lui-même qui a inséré une séquence de *sappaade* pour briser le rythme de sa performance, « *se donnant à lui-même une réponse* ». Après cet intermède, le poète doit se remettre en route au sens figuré, c'est-à-dire reprendre son itinéraire poétique. L'énonciation de cette apostrophe semble là encore servir de « rampe de lancement », de transition, entre deux moments poétiques distincts, deux rythmes poétiques. Elle rappelle aussi, à ce moment-là, les capacités des chanteurs de Pékâne qui doivent pouvoir faire résonner leur chant à tout moment, même s'ils sont fatigués.

Une autre apostrophe revient très fréquemment dans les performances de Souleymâne Sall qui l'utilise à neuf reprises. Il s'agit des deux vers suivants:⁷²

ɗoo taalibeeree

ici l'élève

almuudo dooniima

l'élève a persévéré

Ces vers sont souvent suivis par la phrase suivante qui peut aussi être dite indépendamment⁷³:

en njehii funnange Aali

nous sommes partis à l'est
d'Âli

Ces vers sont utilisés dans deux cas distincts. Le premier cas consiste à saluer un intervenant. C'est ce que j'ai montré en parlant de l'intervention d'un jeune Thioubalo qui fait un *sappaade* lors de la première performance de Souleymâne Sall. L'élève en question est alors ce jeune homme qui est salué et remercié par le poète.

Le deuxième cas de figure est le plus fréquent. L'élève est le poète lui-même, élève des chanteurs qui l'ont précédé et formé. Dans ce cas de figure, ces vers s'insèrent dans l'itinéraire poétique du chanteur. Entre deux localités, ces vers paraissent comme un encouragement que le poète se donne à lui-même pour continuer son chemin et donc son apprentissage. C'est pourquoi la phrase « *en njehii funnange Aali* » suit souvent ces vers. En effet, l'itinéraire des chanteurs de Pékâne se fait toujours d'ouest en est. Le prochain village est toujours un village plus à l'est. Ces vers sont donc un encouragement au poète à poursuivre sa route à l'est, à continuer à apprendre.

⁷² Souleymâne Sall, Séquence 1: v153-154, v245, v293-296, v 307-308, v338-339, Séquence 2: v155, v251, v277, v482-483.

⁷³ Dans la séquence 1 de Souleymâne Sall, cette phrase revient à 8 reprises dans la séquence 1 (v115, v118, v133, v140, v297, v309, v 347, v378 et à 9 reprises dans la séquence 2 (v 133, v 254, v 262, v334, v 370, v 428, v438, v 446, v 455).

Les figures poétiques communes et les apostrophes constituent donc bien un formulaire que les poètes utilisent pour provoquer des changements de rythme, des digressions ou bien au contraire pour accélérer le rythme en cours, pour s'encourager à persévérer dans leur chemin poétique parfois très long et fatigant. La différence d'emploi est d'ailleurs marquante entre les deux poètes de notre étude qui ont proposé des performances très différentes, l'un faisant des performances assez courtes tandis que l'autre proposait des performances très longues. Celui qui propose des performances très courtes, Souleymâne Maal, a tendance à utiliser de nombreuses figures poétiques du fond commun du Pékâne. Il développe des figures déjà connues qui viennent combler un espace poétique où son itinéraire personnel prend peu de place. Souleymâne Sall, qui lui propose des performances beaucoup plus longues, emprunte lui aussi à ce fond commun de figures poétiques, mais ces emprunts restent très minoritaires au regard du long itinéraire très personnel qu'il déploie dans ses chants. En revanche, il utilise de nombreuses apostrophes qui lui servent à rythmer par petites touches un chant marqué par l'enchaînement rapide des descriptions nombreuses localités dans lesquelles il passe successivement.

L'usage du formulaire commun du Pékâne est adapté en fonction des besoins des poètes selon le type de performances qu'ils déploient. La présentation de poètes qui suivra la description des contextes de production du Pékâne permettra de mettre en avant cette adaptation de chaque performance à son contexte et donc à la recomposition opérée par chaque poète.

CHAPITRE 2- CONTEXTES DE PRODUCTION DU PEKANE

Les contextes de production du Pékâne ont connu de nombreuses évolutions ces quarante dernières années. Certains ont disparu alors que d'autres ont fait leur apparition. Le chapitre dressera une typologie des contextes de production passés et présents du Pékâne en tentant d'analyser comment l'évolution de ces contextes a influencé le contenu des textes eux-mêmes.

2-1- LE FIFIRE (FIIFIIRE), LA POESIE DE COMBAT

2-1-1- La chasse au crocodile

Les études sur le Pékâne se sont presque toutes concentrées sur une seule dimension du Pékâne – la dimension épique – et sur un seul contexte de performance : les veillées de chasse collective aux crocodiles durant lesquelles les chanteurs de Pékâne avaient pour mission d'exalter les Soubalbés au combat contre l'un des animaux les plus redoutés des rives du fleuve Sénégal : le crocodile. Cette chasse est appelée *fifiré (fifiire en poulâr)*.

En effet, les Soubalbés ont pour mission essentielle de protéger les habitants riverains du fleuve des dangers qu'il peut amener. Il ne faut jamais perdre de vue que la spécialisation des castes sur un territoire précis a pour objet une répartition des responsabilités. Le fleuve est une ressource commune d'eau, un lieu de passage, un lieu de rencontres. Hommes, femmes et enfants viennent s'y laver et en tirer de l'eau pour toutes les activités quotidiennes.

Jusqu'à il y a peu, le fleuve Sénégal était le lieu de vie de nombreux crocodiles du Nil. Ces crocodiles naviguaient au bord du fleuve et élaient domicile sur des berges, des plages notamment pour s'y reproduire. Les crocodiles pondent leurs œufs et les enterrent dans des rives sablonneuses (*ceenal* en poulâr), eux-mêmes vont ensuite se reposer cachés sur des berges plus escarpées. Lors de leurs nombreux passages sur le fleuve, il arrivait que leur halte sur une berge ou rive habitée, se transforme en attaque meurtrière contre les populations.

La chasse aux crocodiles était donc une nécessité sécuritaire. Lorsqu'un crocodile dangereux était signalé, les Soubalbés avaient pour mission de l'éliminer.

La chasse au crocodile pouvait se faire dans le cadre familial, un Thioubalo repère ou rencontre un crocodile lors de ses activités et décide de le tuer aidé par ses fils, frères, parents proches. Dans ce cadre, elle pouvait avoir une visée prestigieuse, assurer ou construire sa réputation de grand Thioubalo et revendiquer sa souveraineté dans un espace. Iba Maal m'a plusieurs fois parlé de ses propres exploits face aux crocodiles.

Les crocodiles ont symbolisé pendant longtemps la dangerosité du fleuve et de ses créatures. Ils ont aussi représenté symboliquement l'*alter ego* des pêcheurs contre lequel ces derniers pouvaient prouver leur force et leur courage à la communauté. En effet, les crocodiles usent de magies, d'incantations et s'appuient sur leur connaissance du fleuve.

Mais lorsque le crocodile était particulièrement féroce et dangereux ou lorsqu'il y avait plusieurs crocodiles à combattre, une chasse collective était convoquée, le fifiré. Les meilleurs Soubalbés d'une région se rendaient à l'endroit où le crocodile sévissait et unifiaient leurs forces pour le vaincre.

Ces forces étaient multiples, plusieurs compétences sont convoquées pour ce genre de chasse. Il s'agit d'abord d'une démonstration d'une force physique doublée d'une habileté à manier des armes (harpons essentiellement, mais aussi pirogue depuis laquelle ils tuent parfois des crocodiles) Mais la chasse aux crocodiles est aussi l'un des lieux privilégiés d'une démonstration magique où chaque Thioubalo a sa propre technique puisée dans ses propres « savoirs noirs » (*gannde baleeje*). Chaque Thioubalo, chaque famille de Soubalbés détient des savoirs magiques spécifiques, faits essentiellement d'incantations et pratiques rituelles autour du fleuve. Amadou Abel Sy, dans *Seul contre tous*, revient sur cette pratique du Fifiré (Sy, 1978):

La fête du caïman est un grand regroupement des pêcheurs à quelque village qu'ils appartiennent. Elle se déroulait en un endroit donné du fleuve, réputé abriter des caïmans. Pendant des jours, les pêcheurs se livrent à des préparatifs qui se réduisent essentiellement à un rituel magique dont le but est de déjouer

les ruses de l'ennemi, d'entraver sa fuite, de maîtriser et de dompter sa volonté par anticipation. Ce rituel magique en définitive c'est la préparation du « Feéré ». Le « Feéré » est un récipient en terre cuite dans lequel sont plongés tous les éléments du rituel magique (écorces d'arbres, argile tirée de la ruche d'une guêpe maçon, des brindilles d'une souche en travers de chemin, etc.). Il serait vain de continuer l'inventaire de tous ces éléments, mais leur valeur symbolique est souvent celle de l'agressivité, agressivité qu'il s'agit de s'approprier pour être plus efficace, plus combatif. Le « Feéré » est déposé dans le fleuve par les grands connaisseurs qui doivent alors interpréter les signes que décrivent les bulles. Ainsi, les bulles qui demeurent au centre du récipient jusqu'à leur éclatement symbolisent les caïmans qui seront tués au cours du « fifiré ». Les bulles qui vont s'écraser contre les parois du récipient symbolisent au contraire les caïmans qui parviendront à s'échapper.

2-1-2- Poésie d'exhortation au combat : dimension épique

Enfin, ces fifirés sont les lieux de la démonstration littéraire et vocale. En effet, les fifirés duraient parfois plusieurs jours et plusieurs nuits. Les temps d'attente et de préparation calme s'intercalaient avec des temps de traque ou bien de combat pur. Tous ces moments étaient accompagnés par les chants des chanteurs de Pékâne, convoqués eux aussi lors de l'annonce du fifiré. Les chanteurs de Pékâne rivalisaient entre eux pour encourager les Soubalbés dans leur périlleuse mission. Dans ce cadre, les chants de Pékâne avaient pour objectif de galvaniser, de donner de la force aux Soubalbés en leur rappelant leurs exploits ou bien ceux de leurs ancêtres. Ces chants étaient performatifs, ils avaient des effets directs dans la tenue du combat lui-même.

Le fifiré est donc l'événement d'un combat à dimensions et acteurs multiples ; le Pékâne, en s'en faisant à la fois le récit et l'acteur, reflète ces différentes dimensions.

La dimension héroïque du pêcheur qui part en chasse est un élément prépondérant de certains récits de Pékâne tel que le chantait Guélâye Âli Fâl : Ségou Bali, Hammé Birôme Môdi Komé.

La dimension parfois épique de cette poésie a particulièrement été mise en valeur dans les différentes études qui lui ont été consacrées (Kesteloot et Dieng, 2009 ; Ndiaye, 2005a, 2005a ; Sy, 1978 ; Wane, 2010). Il s'agit d'un combat entre

Soubalbés où il faut prouver son habileté et sa puissance, que ce soit d'un point de vue physique ou magique. Il s'agit enfin d'un combat verbal, où les incantations des pêcheurs, langage mystérieux et musical, viennent rythmer les chants des poètes en devenant partie intégrante du Pékâne. Tène Youssouf Guèye, dans *À l'orée du Sahel*, fait revivre au lecteur le déroulement de ces chasses (Guèye, 1975) :

« Nous voici maintenant témoins des « fifiré », ces battues que les pêcheurs organisaient autrefois pour chasser les crocodiles mangeurs d'hommes et de bêtes. Plusieurs jours à l'avance, chacun se prépare pour cette battue qui est aussi une cérémonie où l'on rivalise d'adresse et de science.

Les écorces et les feuilles de certaines plantes du bois voisin ont servi à préparer les mixtures où l'on plonge les harpons destinés à la chasse. Dans le secret des cases, les vieillards ont murmuré dans l'oreille des jeunes en âge de chasser, les formules secrètes jalousement gardées comme un bien familial. Décoctions d'écorces et de feuilles et formules magiques sont les meilleures armes, et les recettes sont l'objet d'une rigoureuse étiquette. De toutes les régions, les hommes arrivent dans leurs pirogues, certains pour défendre une renommée établie, d'autres pour tenter de remplacer une vieille gloire par une jeune étoile. On garde l'anonymat comme on peut pour éviter le jet de sort d'un concurrent sans scrupule. Les pirogues sont peintes. Des dizaines de petits drapeaux cousus à un fil attachés de l'avant à l'arrière et soutenu par le mât central donnent une note gaie à l'embarcadère, longtemps à l'avance. Les harpons sont limés et affutés. De longues cordes solides sont attachées au manche.

Au jour J, chaque pêcheur court-vêtu est, dès l'aube, debout à l'avant de sa pirogue que conduisent ses enfants ou neveux. Les embarcations évoluent à la surface de l'eau ; on entend de loin le choc des pagaies contre les flancs des pirogues, et le chuintement de l'eau fendue en cadence par des centaines de pagaies ressemble au bruit soyeux que la pluie provoque à la surface du fleuve. Le harpon à la main, l'œil vigilant et mobile rivé sur l'eau, les lèvres en bataille, les pêcheurs défient les crocodiles réfugiés dans les profondeurs des eaux. Les harangues incantatoires fusent, s'entrecroisent par dessus le fleuve, apostrophent les monstres obstinément invisibles, leur infligent parfois de violentes coliques qui les obligent à faire surface. Alors, ici et là, un « N'Gâri »

émerge et s'immobilise comme une grosse bûche : dos étonnamment rugueux et moutonné de grosses écailles noirâtres, grandes mâchoires dentues qui s'ouvrent et se ferment spasmodiquement, œil jaune et mobile chargé de magnétisme. Les pirogues s'élancent sous la poussée enthousiaste des jeunes pagayeurs surexcités et criant des mots obscurs. Les harpons lancés avec vigueur sifflent, volent, s'entrecroisent, se neutralisent parfois ou s'enfoncent dans le grand corps immobile. Sous la morsure du fer, le monstre se cabre, saute, et s'enfonce dans l'eau, poursuivi par une traînée sanglante. Les cordes attachées au manche du harpon à l'avant de la pirogue se tendent brusquement. La course commence, étrange et folle, la course d'une corde tendue à se rompre qui fend les eaux, s'y enfonce comme douée d'une vie propre, entraînant dans son sillage la pirogue d'où s'élève un concert d'incantations et de cris, tandis que de la rive où se tiennent les femmes, les enfants et les vieillards, monte une immense clameur. Bientôt, toutes les pirogues semblent prises d'un mouvement de folie collective, fendant les eaux dans le sillage des cordes qui vibrent et soulèvent une trainée d'écume blanche et entraînées elles-mêmes par les bêtes touchées qui fuient dans les profondeurs et ne veulent plus remonter. Le fleuve et les rives fondent dans une clameur unique faite d'apostrophes, de cris d'allégresse que ponctue parfois un coup de fusil.

« oh ! qui es-tu, étranger voilé de soie rouge ?

« Ton fer est plus pointu qu'un cri de femmes,

« Ta main est sûre et ton coup d'œil précis.

« Dis, qui es-tu, oh étranger vêtu de rouge ?

« Si tu es Dieu arrive, si es saint va-t-en...

Les harpons de rechange sont déjà à la main. Parfois, quand les bêtes sont fatiguées, les harpons qui sont plantés dans leurs corps remontent avec elles à la surface, sillonnent l'eau longtemps, oscillent et vibrent comme ces frêles tiges de palétuviers que baigne un courant rapide.

La course ne s'arrête que lorsque le crocodile épuisé émerge pour de bon et reçoit en coups de grâce, une grêle de harpons. Parfois aussi, les pirogues trop

légères sombrent pendant la course, ce qui ajoute à la confusion rendue dangereuse par la colère collective des hommes et des crocodiles.

Guelâye évoque aussi les « fîfirés » tragiques où la soif de gloire transforme ces régates joyeuses en compétitions sauvages et implacables. On oublie parfois que cette chasse est d'utilité publique, et l'on préfère que le rival d'en face ne réussisse pas de coups d'éclats, même si la rivière devait rester infestée de crocodiles. Formules magiques contre formules magiques ; on neutralise l'adversaire à distance, ou parfois on vise le harpon qu'il lance pour le dévier de son but : prouesses folles qui engendrent jusqu'à la haine, une haine durable : Malawel contre Bondillal, Salif Sarr contre Samba Wade... »

2-2- LE PEKANE DE LA PECHE

Le Pékâne n'intervient pas seulement dans ces événements guerriers symbolisés par le Ffîfiré, sorte de parangon d'une identité thioubalo guerrière. D'autres événements liés au fleuve peuvent donner lieu à des performances de Pékâne.

Le Pékâne était chanté lors de différents moments clés de la vie de la communauté thioubalo. Outre les fîfiré, lieu de l'exaltation au combat, lieu aussi de la rencontre entre crocodiles et Soubalbés, on chantait le Pékâne pour les événements liés à la pêche, comme l'ouverture d'un nouveau lieu de pêche. Comme dit précédemment, les Soubalbés étaient responsables de la gestion des ressources halieutiques du fleuve Sénégal et de ses nombreux défluent : bras, rivières, mares. Cette diversité du paysage entraîne une diversité des pratiques de pêche. La gestion des ressources déterminait l'ouverture de ces différents lieux de pêche, qui regorgent parfois de poissons, mais dont il faut user avec parcimonie. En effet, les mares sont aussi le lieu de reproduction des poissons, il ne faut donc pas y pêcher à n'importe quel moment afin de ne pas nuire à cette reproduction.

L'ouverture d'un lieu de pêche pour une période donnée, donnait lieu à des cérémonies qui engageaient les responsables Soubalbés. Ces ouvertures étaient bien souvent des moments de fête et de rassemblement de plusieurs communautés de

Soubalbés. Lors de ces réunions, le Pékâne était chanté en même temps que les Diâltâbés faisaient les préparatifs d'usage.

On retrouve la trace de ces cérémonies dans les textes du Pékâne qui parlent de ces différents lieux ouverts provisoirement à la pêche.

Les trous d'eau (*luggere*, pl. *lugge* en poulâr), connus pour être poissonneux mais aussi pour être dangereux sont en bonne place. Ces trous d'eau peuvent se trouver dans le fleuve lui-même ou dans ses bras, mais aussi dans certaines mares. Ces trous d'eau ne sont pas nécessairement larges mais en revanche ils sont particulièrement profonds, ils peuvent atteindre plusieurs dizaines de mètres de profondeur. L'ouverture d'un trou d'eau à la pêche était un événement important qui mobilisait jusqu'à plusieurs dizaines de pêcheurs. En effet, ce type d'événement donnait l'assurance d'une très bonne pêche. Plusieurs groupes de pêcheurs se succédaient en lançant des filets profonds, chacun repartait avec sa prise. Mais de nombreuses précautions devaient être prises pour éviter le danger. Ainsi, les Soubalbés étaient sous la responsabilité des Diâltâbés, les dignitaires connus pour leurs connaissances magiques. Ces derniers faisaient des préparatifs pour faire en sorte que la pêche se déroule bien et que les Soubalbés y participant soient saufs. Ces préparatifs pouvaient durer plusieurs jours avant la pêche à proprement dite. Ces rassemblements étaient des moments de fête collective, les chanteurs de Pékâne y étaient conviés et faisaient profiter toute l'assemblée de leurs chants qui avaient là aussi des pouvoirs d'exaltation pour les Soubalbés prêts à partir explorer les profondeurs du fleuve. C'est pourquoi dans les textes de Pékâne, ces trous d'eau sont présents et régulièrement cités, souvent ils sont cités comme des repères géographiques.

Mais parfois, l'évocation de ces trous d'eau garde la trace des ces grandes séances de pêches passées. L'exemple suivant évoque un trou d'eau situé à Ngaolé. Il s'agit selon Hamédine Moussa Mbodj (Mbodji, s. d.) d'une des frontières du village de Ngaolé. Dans cet exemple on constate que visiblement la pêche a été dramatique puisque l'un des Soubalbés est mort noyé⁷⁴.

⁷⁴ Souleymâne Maal, Séquence 4: v76.

nde ngarmi e luggere Dukit, doo
mon, 6e njoolnoo Mooli oo Cindin
Gaal

quand je suis arrivé au trou
d'eau appelé Doukit, c'est ici
qu'ils ont noyé Môli Thindin Gâl

Les mares faisaient elles aussi, l'objet de cérémonies particulières. Ces chasses sont appelées *lappere* en poulâr. De la même façon que pour le fîfiré, les pêches en mare mobilisaient une technique particulière pour les Soubalbés qui étaient aussi l'objet de glorifications par les chanteurs de Pékâne présents. L'exemple qui suit évoque une célèbre chasse menée dans une mare⁷⁵ :

so jamma jenngii jeewii

alors que la nuit est déjà
bien avancée

doo leece mbaali ceeraade,
teeni mbaali kumanaade

ici on divorce des lits pour
passer une nuit de nocce avec
des filets

nyannde Demmba Karaale
e Deede Walaama

je me rappelle ce jour de
chasse à Demba Karâlê et
Dédé Walâma

Demba Karâlê et Dédé Walâma est le nom d'une mare où se déroula une chasse restée célèbre dans la mémoire collective. Cet exemple met en avant l'effervescence qui précède ces chasses. Ce passage est cité à l'identique dans plusieurs performances. D'une grande poéticité, il montre à quel point les *lappere* étaient des moments privilégiés pour les chanteurs de Pékâne de montrer tout leur talent.

2-3- LE PEKANE DES TOURNEES: UNE POESIE DE LA RENCONTRE

Les chanteurs de Pékâne étaient et sont toujours des hommes qui se déplacent au bord du fleuve, qui passent d'un village à un autre. Ces tournées (sg : *lappol*, pl. *lappi* en poulâr) les ammenaient, non seulement à avoir une grande connaissance géographique du fleuve et de la région en général, mais cela impliquait aussi un mode de vie marquée par la mobilité et par la marche. Nous reviendrons par la suite sur

⁷⁵ Souleymâne Maal, Séquence 4: v5-7.

l'importance du mouvement dans le Pékane. Mes informateurs aussi bien pêcheurs que poètes m'ont tous mentionné un type de performance pourtant absent des études, ce sont les performances de rencontre. Un chanteur marche d'un village à l'autre, d'une maison de thioubalo à une autre. Il voyage en marchant au bord du fleuve, traversant des jardins (falo), des berges, des champs, le fleuve lui-même. Iba Maal m'a ainsi raconté le lien qui unissait son père, Âli Maal, Thioubalo très connu dans la région à un chanteur de Pékâne de la famille Dièye. Lorsque le chanteur arrivait sur la berge du fleuve et voyait au loin le père d'Iba, il commençait à chanter jusqu'à ce qu'une pirogue vienne le prendre pour l'amener auprès du Thioubalo. Ils passaient ensuite la soirée ensemble, le poète divertissant et louant le pêcheur, le pêcheur nourrissant le poète par des dons mais aussi par des histoires du fleuve que le poète ne manquait pas de reprendre dans ses chants. Cette pratique poétique de la rencontre est une pratique plus quotidienne que les chasses aux crocodiles ou que les rassemblements lors de grands événements de la communauté. Elle implique directement les deux acteurs qui font que la pêche est présente dans l'imaginaire de la vallée, le pêcheur qui pêche, et le poète qui magnifie la pratique.

Cette poésie de la rencontre éclaire un des aspects essentiels du Pékâne, son dynamisme et sa connectivité. Son dynamisme d'abord, le poète chante en réaction à un espace, mais aussi en réaction à une rencontre, à une personne. Ces rencontres sont des déclencheurs de poésie. Une rencontre inspire des chants et nourrit les chants futurs. Elle inspire le chant actuel, en voyant le pêcheur, le poète le chante tel qu'il est, il chante sa famille. Cette dynamique de la rencontre est présente dans le rythme même des textes, qui fait l

Cette pratique est aussi très ancrée dans le paysage. C'est le bord du fleuve, la nature qui sont parcourus qui donnent au poète le cadre de sa poésie. Cette poésie descriptive, le Diârâlê (*jaaraale* en poulâr) est celle que l'on retrouve dans les corpus que je présente. Les deux performances des deux poètes s'inscrivent dans cette esthétique plus contemplative et moins guerrière, mais également dans cette pratique de la rencontre comme inspiration poétique. Les deux poètes s'appuient sur les pêcheurs présents autour du fleuve pour débiter leur itinéraire où le faire

avancer. Ce sont d'autres rencontres au bord du fleuve qu'ils décrivent. De cette rencontre naît la légitimité de leur poésie.

Ces conditions d'énonciation traditionnelles se raréfient. Les fîfirés ont quasiment disparu alors que les ouvertures de lieux de pêche (*lappere*) se font de plus en plus rares. En revanche, les tournées (*lappi*) sont toujours pratiquées.

2-4- DE LA DIFFUSION A LA RADIO AU PEKANE SUR INTERNET

2-4-1- La diffusion sous forme de supports audio-visuels

Dès les années soixante, les enregistrements de Guélâye ont commencé à circuler dans la vallée du fleuve Sénégal, d'abord en étant diffusés sur des radio locales, puis sous forme de cassettes (vendues sur les marchés). Jusqu'à aujourd'hui, il est toujours possible d'acheter sur les marchés sous forme de cd ces enregistrements de Guélâye. J'ai moi-même obtenu ses enregistrements sur le marché de Podor.

Cette première expérience de fixation sur un media initiée par le maître du Pékâne fut suivie par nombre de ses disciples aujourd'hui. Les enregistrements de Pékâne se multiplient et circulent sous différentes formes.

Plusieurs chanteurs de Pékâne ont bénéficié d'enregistrements sur support audio ou audiovisuel. Ces enregistrements permettent à ces chanteurs d'être connus non seulement dans la vallée du fleuve Sénégal mais aussi à l'international dans la diaspora.

Ainsi, Hamédi Aïssé Diôl, disciple de Guélâye Âli Fâl, et maître de Souleymâne Sall, l'un des poètes de cette étude, voit son œuvre circuler sous forme de dvd et de cd non seulement sur les marchés sénégalais et mauritaniens, mais aussi sur les marchés parisiens. Les photos qui suivent montrent un dvd de son œuvre réalisé par une maison de production (Samba Ganghe production) dirigée par un homme d'origine sénégalaise mais basé en France, rue Doudeauville dans le dix-huitième arrondissement de Paris. Ces enregistrements sont faits pour mettre en avant un artiste spécifique et son œuvre.



Figure 27 jaquette d'un dvd de Pékâne de Hammadi Ayse Jool (acheté rue Doudeauville en 2014)

D'autres enregistrements ont pour but d'immortaliser des évènements durant lesquels des chanteurs de Pékâne se sont produits. La photo qui suit en est un exemple. Il s'agit du dvd réalisé lors du festival « le blues du fleuve », organisé par Baaba Maal dont la photo figure sur cette jaquette. Baaba Maal est un chanteur très connu au Sénégal et plus généralement par tous les locuteurs peuls. C'est un artiste de renommée internationale qui réalise de nombreux concerts à travers le monde touchant aussi bien le public local du Foûta que la diaspora. Baaba Maal est un Thioubalo de Podor. Il est un cousin d'Ibrahima Maal, Diältâbé de Podor et qui est mon informateur principal. Lui-même est chanteur, et même s'il ne chante pas le Pékâne sous sa forme originelle, il n'hésite pas à puiser dans ce répertoire pour alimenter ses propres chansons. Depuis plus d'une dizaine d'années, il organise pratiquement chaque année le festival « Le blues du fleuve » soit à Podor, soit dans un autre village riverain du fleuve (le festival a déjà eu lieu à Matam, chef lieu du département de Matam, ville située à environ 250km de Podor). Ce festival est l'occasion pour les Soubalbés de réaliser une manifestation culturelle avec au programme : régates, défilés etc. Les chanteurs de Pékâne sont alors nombreux et se

produisent devant la foule nombreuse participant aux festivités. Toutes ces performances sont enregistrées au même titre que les concerts des nombreux artistes conviés par Baaba Maal et le concert de Baaba Maal lui-même. Ce sont ces enregistrements que l'on retrouve sur ces dvd qui circulent sur le marché quelques semaines seulement après l'événement⁷⁶. Ces enregistrements donnent l'occasion d'entendre des chanteurs de Pékâne en contexte de performance. Ces performances ne sont pas classiques, il ne s'agit pas de chasse aux crocodiles ou bien d'évènements traditionnels qui donnaient autrefois l'occasion à ces chanteurs de s'exprimer. Mais c'est ce genre de festival qui représente aujourd'hui la nouvelle scène du Pékâne. À ce titre, la circulation de ce genre de dvd constitue un moyen pour les chanteurs présents de donner un écho supplémentaire à leur performance, de leur permettre de circuler non seulement après le festival mais aussi en dehors du festival.

Ces dvd sont réalisés localement par une maison de production podoroise « Podor vision » qui couvre les évènements importants de la vie culturelle de Podor et de ses environs.



Figure 28 Photo de la jaquette du dvd réalisé sur l'édition 2013 du festival "le blues du fleuve"(acheté sur le marché de Podor en février 2014)

⁷⁶ Le festival 2013 a eu lieu en décembre 2013, j'ai acheté ce dvd en février 2014.

Les enregistrements de chanteurs de Pékâne se sont donc multipliés à mesure que les technologies audio-visuelles sont devenues plus accessibles techniquement et financièrement. Il est aujourd'hui peu coûteux de réaliser un enregistrement et de le diffuser. Notons également qu'en dehors des dvds ou des cds, les fichiers mp3 circulent abondamment localement. Mon hôte à Podor dispose sur son ordinateur de la plupart des œuvres de Guélâye Âli Fâl que l'on retrouve aussi sur téléphones ou autres lecteurs mp3.

2-4-2- L'arrivée d'internet

Cette démocratisation des possibilités d'enregistrements audio-visuels a été accompagnée d'un investissement non négligeable sur internet. Les chanteurs et amateurs de Pékâne ont profité d'internet pour faire circuler largement les œuvres et assurer une visibilité de plus en plus forte du Pékâne sur la toile.

Cette stratégie répond bien à un mode d'existence déjà attestée du Pékâne en particulier, et de littérature poulâr en général : son fonctionnement en réseau que Mélanie Bourlet a souligné (Bourlet, 2014).⁷⁷ Le Pékâne s'est très bien adapté à internet et semble tirer de plus en plus de profit des potentialités offertes par le réseau mondial pour se faire connaître et pour encourager un fonctionnement qui repose à la fois sur le réseau, sur l'idée que cette poésie est connectée à un ensemble de gens, de préoccupations, de lieux et en même temps sur un aspect collaboratif fort. Or internet peut être vu comme une formidable opportunité maintenant offerte aux communautés, de pouvoir collaborer pour produire collectivement de nouvelles formes de pensée, pour permettre à des cultures de survivre et de se renouveler en dehors des institutions culturelles plus académiques ou bien de certains régimes politiques⁷⁸. C'est tout l'enjeu de l'arrivée sur la toile de ces contenus culturels qui grâce à internet peuvent bénéficier d'un réseau de personnes

⁷⁷ Sur ce point nous voudrions souligner le travail de Mélanie Bourlet sur l'émergence d'une littérature écrite en poulâr. M.Bourlet a bien montré que le réseau associatif qui s'est développé pour défendre la langue peule a permis l'émergence de toute une littérature écrite en poulâr (Bourlet, 2009).

Pour les liens entre ce mode de fonctionnement en réseau et la présence de la littérature peule sur internet, voir notre article « *La littérature en peul sur internet : circulation, création, édition* » (Bourlet et Lorin, 2014).

⁷⁸ À ce sujet, cf. le travail de Bernard Stiegler sur les possibilités collaboratives de l'ère du numérique (Stiegler, 1995, 1997, 2011, 2013, 2015).

volontaires pour aider à leur promotion, et profiter de cette opportunité pour se renouveler et renouveler le regard porté sur eux grâce à ce nouvel environnement.

Internet 2.0⁷⁹ en ce qu'il permet à tout à chacun de créer du contenu, à interagir, notamment par le biais des réseaux sociaux (facebook notamment très utilisés par les jeunes foutankés et dans la diaspora) contribue aujourd'hui grandement à un renouveau du Pékâne. Plusieurs exemples viennent valider cette hypothèse. L'illustration qui suit est une capture d'écran issue du site d'un label de musique, Sahel sounds qui met en ligne des performances musicales de nombreux artistes sahéliens dont Souleymane Maal, l'un des poètes qui font l'objet de cette étude. Cet enregistrement permet à l'internaute de pouvoir entendre une longue performance de dix huit minutes, d'accéder à une photographie du poète et à quelques informations.



Figure 29 : capture d'écran réalisée à partir de la page internet du label Sahel sounds, (source : <http://sahelsounds.com/2011/11/pekane/>)

⁷⁹ Internet 2.0 est arrivé au début des années 2000 et constitue une évolution majeure du web. Cette évolution est marquée par la multiplication des réseaux sociaux, blogs, commentaires, plateformes de diffusion de contenu. Tous ces nouveaux moyens a permis aux utilisateurs d'être beaucoup plus actifs sur internet. Chaque utilisateur, même novice en informatique, peut désormais créer et mettre du contenu en ligne, réagir aux contenus des autres. Internet 2.0 a favorisé les interactions entre utilisateurs tous devenus potentiellement acteurs de la toile.

D'autres vidéos sont sur internet, notamment sur la plateforme youtube. Elles peuvent être le fruit d'initiatives individuelles de chanteurs voulant accéder à un autre public, notamment dans la diaspora. Cette multiplication montre une réelle volonté de s'adapter aux nouveaux moyens technologiques et d'en faire des opportunités pour faire circuler les performances.

CHAPITRE 3- LES POETES DU PEKANE : DE GUELAYE ÂLI FAL AUX POETES CONTEMPORAINS

Avant de présenter le corpus qui fait l'objet de cette étude, c'est-à-dire les performances de deux poètes contemporains, il paraît indispensable de faire un bref retour sur l'histoire du Pékâne qui est marquée par l'œuvre de Guélâye Âli Fâl, poète décédé en 1973, dont l'œuvre sert aujourd'hui de référence au point d'en éclipser la création contemporaine.

Cette postérité de l'œuvre de Guélâye et l'influence considérable qu'elle exerce toujours tant chez les poètes contemporains que dans la mémoire collective s'explique par plusieurs facteurs, dont le premier est certainement son indéniable talent. Mais il faut surtout noter que Guélâye a contribué à la révolution du Pékâne actuel en le rendant plus mobile, et ce faisant, plus adaptable au monde d'aujourd'hui.

3-1- GUELAYE ÂLI FAL, LE RENOUVEAU DU PEKANE

3-1-1- Du Pékâne endogame au Pékâne de Guélâye

Le Pékâne était, jusqu'il y a un peu moins d'un siècle, un genre totalement endogame. En effet, le droit de chanter le Pékâne était réservé à une seule famille, le Dièye (*Jeey* en poulâr), issue d'un village Diaranguèl situé sur l'Île à Morfil.

Les Dièye font partie de la caste des Soubalbés mais ont un statut particulier car en plus de la pêche, ils pratiquent également la chasse (gibiers d'eau notamment). Ils occupent jusqu'à présent une position particulière dans la société thioubalo. De nos jours, ils pratiquent toujours le Pékâne, continuant de sillonner le fleuve et de participer aux grands événements qui jalonnent la vie sociale des Soubalbés.

Dans cette famille Dièye, le Pékâne s'apprend donc de père en fils. Les jeunes Dièye sont initiés très tôt à cette pratique poétique qui est devenue un trait identitaire majeur de la famille.

L'origine du Pékâne lui-même et du lien qui l'attache à la famille Dièye a fait l'objet de plusieurs récits d'ordre mythiques. Je n'ai pas pu en collecter moi-même,

n'ayant pas travaillé avec la famille Dièye et m'étant attachée à étudier le Pékâne d'aujourd'hui. Mais, plusieurs études sur le Pékâne sont revenues sur ses origines mythologiques. Ainsi, Amadou Abel Sy dans *Seul contre tous* (Sy, 1978, p. pp.77-78) narre le récit suivant :

« Le pékane chez les pêcheurs, est l'apanage des Jeeybe. Ils sont comme qui dirait les laudateurs officiels du groupe dont ils constituent la mémoire vivante. Les Jeeybe font remonter l'origine du Pékane à leur ancêtre Demba Jeey 1^{ier}, natif du village de Tube Jeey. Celui-ci aurait ensuite émigré vers Ganjol près de Saint-Louis. De Ganjol, il se déplaça pour s'installer aux environs de Dundu Baba Jeey à Njeeyeen entre Njoobeen Nyañeen. Plus tard, il partit s'installer à Leybar derrière Saint-Louis sur la route de Rosso, pour y pratiquer la pêche.

Il quitta définitivement Leybar, où il laissa sa sœur du nom de Coumba Jeey et descendit jusqu'à très loin dans l'Est, avant de reprendre le chemin du retour. C'est au cours de ce retour que Demba Jeey 1^{ier} aurait appris le Pékane d'un génie des Eaux qu'il aurait surpris en train de chanter ce qui sera l'hymne des pêcheurs. Demba ayant longuement épié le génie chantant au son d'une clochette qu'il faisait tinter, profita de son sommeil pour s'en emparer et prendre le large. Mais le génie s'en rendit très vite compte, rappela Demba par son nom et le somma de lui restituer son bien. Devant le refus de Demba, le génie promit à Demba de satisfaire en toutes choses ses désirs, si celui-ci s'exécutait. Demba sans s'embarrasser des mille choix possibles, opta pour le Pékane, le chant même que le génie laissait entendre quelques minutes auparavant. Le génie en fit don à Demba et à toute sa descendance qui s'acquitta du devoir de rendre la clochette à son propriétaire. Après Demba Jeey 1^{er}⁸⁰, l'histoire traditionnelle cite les noms suivants illustres dans le chant épique du Pékane : Demba Thiwa, Njibodou, Mamadou Dièye, Sara Dièye, tous de Djarangel (département de Podor, arrondissement de Cas-Cas). Le prédécesseur immédiat et maître de Guélaye est Demba Djeyel du village de Siwre (Département de Podor). »

⁸⁰ La légende raconte qu'au cours de son émigration, Demba jeey et sa suite auraient succombé de soif aux environs de Kooki. Un serpent boa les aurait aspergés d'eau du haut de l'arbre sous lequel ils étaient étendus sous le coup de la soif. Ils burent à satiété, se reposèrent quelques jours et signèrent avec le sauveur le pacte totémique du respect mutuel et de la fraternité éternelle.

Ce récit est plus ou moins à l'identique dans les autres études qui en font mention. Toutes s'attachent à rappeler les origines mythologiques du Pékâne qui font de ce génie des eaux la muse de tous les chanteurs de Pékâne. Si certains chanteurs contemporains ne sont plus strictement dans cette lignée mythologique – ceux que je présente aujourd'hui ne font pas partie de cette famille – tous se réclament directement ou indirectement de cette muse aquatique. C'est l'eau qui reste l'inspiration principale des poètes et reste au cœur de toutes les performances de Pékâne.

Le récit fondateur du Pékâne met donc en avant l'un des aspects prépondérants de cette poésie, sa connectivité, avec un élément naturel précieux car de plus en plus en rare dans cette région, l'eau. Le Pékâne est une poésie de l'eau, elle la décrit dans toutes ses dimensions, mais elle en fait aussi sa source d'inspiration. Le Pékâne est comparable à l'un des cours d'eau qui maillent le territoire Foûtanké, il tire sa source, ses aspérités de l'eau, et abreuve les habitants qui viennent l'écouter.

L'endogamie originelle de la pratique du Pékâne a maintenant laissé la place à une plus grande ouverture grâce à l'œuvre d'un homme, Guélâye Âli Fâl, véritable figure tutélaire du Pékâne actuel, inspirateur et modèle des chanteurs contemporains, révolutionnaire du Pékâne endogame.

3-1-2- Histoire de la vie de Guélâye

Les récits de vie de Guélâye ont donné lieu à d'abondants témoignages localement. Ces témoignages ont été repris dans les différentes publications qui ont traité de l'œuvre de Guélâye. Je n'ai personnellement pas eu l'occasion d'aller dans son village natal, ni de collecter directement des récits de vie. J'ai concentré mon travail sur le réinvestissement de l'œuvre de Guélâye dans les performances des poètes contemporains. Cependant, il semble nécessaire de poser quelques jalons sur la vie de Guélâye pour montrer en quoi l'arrivée du natif du village d'Aram fut une véritable révolution aussi bien sociale que poétique.

Les informations qui suivent sont issues d'un journal sénégalais, *Le Soleil*, qui a consacré l'un de ses numéros à Guélâye. D'autres études se sont consacrées à la vie de Guélâye, signalons notamment la thèse de Oumar Ndiaye (Ndiaye, 2010).

Guélâye Âli Fâl était Thioubalo, né à Aram vers 1895 et mort en 1973 dans une épidémie de choléra, alors que le Foûta s'enfonçait dans une longue période de sécheresse. Selon l'histoire, Guélâye était moins intéressé par la pratique de la pêche que par la culture, raison pour laquelle il s'est mis à fréquenter un membre de la famille Dièye, Demba Dièye, chanteur de Pékâne qui est devenu son initiateur. Cette période de formation lui permit d'acquérir le répertoire de son maître et même de le développer.

C'est lors d'une séance de Fîfiré, une chasse aux crocodiles, que Guélâye put exposer au grand jour ses talents et s'imposer comme l'avenir du Pékâne. Sur la demande des pêcheurs de son village Aram, Guélâye les a accompagnés pour les encourager et les galvaniser au combat. Alors que des chanteurs de Pékâne de la famille Dièye étaient a priori plus légitimes pour chanter, Guélâye finit par s'imposer et émerveilla l'audience de son talent extraordinaire. Ce fut un pêcheur de son village qui fut choisi pour tuer le crocodile. Ce dernier demanda à Guélâye de l'accompagner lors de son combat avec son chant. D'abord réticent et craintif, il finit par chanter son Pékâne et éblouit tout le monde par son talent. L'extrait suivant est issue d'un article du Soleil, journal sénégalais ayant réservé un numéro spécial à Guélâye Âli Fâl (Ibrahima Khaliloullah Ndiaye, Mbodj et Niang, 2008)

« L'organisateur du fiifiire, Hamet Mili Diop, paraît alors. Ce dernier avait refusé de se montrer car il avait vu que s'il participait à la bataille, il mourrait. Mais attiré par le talent de Guélâye, il se montra au grand jour. Il dit que Abdoul Penda du village de Aram le remplacera pour la chasse, qu'il sera fatigué mais victorieux.

Le lendemain Abdoul Penda combat une première fois le crocodile qui manque une première fois de le tuer mais il réussit à s'en sortir et revient auprès de son cousin Abass. Les deux pêcheurs décident de retenter leur chance et de "jouer" un peu avec l'animal avant de l'abattre. Pour s'aider ils demandent à tous les chanteurs de se taire et invitent Guélâye à chanter seul. Ce dernier s'exécute depuis une pirogue. Les Dièye sont mécontents et décident de ne plus chanter. Mais Abass protège Guélâye avec ses gris-gris et lui intime de continuer son chant. Le crocodile sera tué.

L'épisode de Ngouye marquera le début de la notoriété de Guélâye.

“A son retour à Aram, les Dièye, originaires de Siwré et Diaraguel, veulent qu'il arrête de chanter. Une délégation est constituée pour transmettre à Guélâye le vœu des dignitaires du « Peekane ». L'hospitalité du jeune est telle que les émissaires n'ont pu piper mot. La deuxième tentative sera vaine et au moment de la séparation, il fallait adopter une autre stratégie pour que la troisième soit la bonne. « Trop tard », leur signifie le maître Demba Dièye de Siwré. « Nous n'avons pu nous acquitter dignement de la mission qui était la nôtre les deux premières fois. Laissons-le donc chanter et aidons-le puisqu'il excelle dans ce genre », suggère cet homme qui est accusé d'être son protecteur. Plus tard, le maître incontesté du « Peekane » emmènera Guélâye en tournée afin de raffermir ses connaissances dans le genre musical. Demba Dièye sera ainsi pour lui une source d'inspiration. La bataille de Falémé où l'on retrouve encore Abdoul et Abass lui a été racontée par Demba Dièye, tout comme Hamet Birame Mody Komé. »

Guélâye a donc une position particulière dans l'histoire du Pékâne, il fait la transition entre un ancien ordre endogame où la légitimité réside dans l'hérédité et un nouvel ordre qu'il initie où la légitimité devient le talent et les compétences. Le Pékâne après Guélâye est toujours l'apanage de Soubalbés, mais il peut désormais être pratiqué par n'importe quel Thioubalo. En plus d'une libération sociale, ce changement est surtout un bouleversement total dans la transmission du Pékâne, dans la façon de l'apprendre et de le faire circuler. C'est donc à la fois le statut du chanteur de Pékâne, sa légitimité, la circulation et la mobilité des textes qu'a révolutionné Guélâye Âli Fâl.

Certains ont vu en Guélâye à la fois l'apogée du Pékâne mais aussi la fin d'un cycle. Mon hypothèse est contraire. S'il est évident que Guélâye est un moment fort de l'histoire du Pékâne, son arrivée, les révolutions que son œuvre ont apportées ont créé les conditions pour adapter le Pékâne aux nouvelles conditions sociales, environnementales, culturelles auxquelles la vallée du Fleuve Sénégal doit faire face.

Guélâye, en modernisant le Pékâne, l'a adapté et a amené un renouveau, un dynamisme qui a permis à de nombreux poètes d'émerger. Cette nouvelle vague de poètes, contrairement à ce que de nombreux commentateurs affirment, n'est pas

composée de simples interprètes de Guélâye, même si son héritage est largement repris de façon assumée. Cette nouvelle vague apporte son lot de création notamment en réinventant sans cesse les liens entre poésie, paysage et écologie.

3-1-3- L'œuvre de Guélâye

L'œuvre de Guélâye a profondément marqué l'ensemble de la communauté thioubalo et même au-delà, dans la vallée du fleuve Sénégal et aujourd'hui dans la communauté universitaire.

3-1-3-1- Les tournées de Guélâye

Guélâye a d'abord fait rayonner son talent grâce aux tournées qu'il a effectuées tout le long de sa vie dans les villages riverains du fleuve Sénégal. Ces tournées (*lappol* au sg., *lappi* au pl. en poulâr) lui ont permis d'être extrêmement connu localement. Les Soubalbés que j'ai rencontrés ont gardé des souvenirs des passages de Guélâye dans leur localité. À Podor, il passait chez les dignitaires soubalbés, mais aussi chez d'autres grandes familles de la ville, notamment tôrôdo.

La première audience de Guélâye est donc d'abord locale et directe. Ses performances innombrables au bord du fleuve ont laissé une trace indélébile dans le souvenir de ceux qui l'ont entendu. Il faut aussi mentionner que Guélâye a chanté alors que les Soubalbés étaient encore une caste puissante avec beaucoup de revenus et donc à même de faire vivre largement ses poètes. Cela est moins le cas aujourd'hui où beaucoup de Soubalbés ne peuvent plus vivre de la pêche et donc n'ont pas les moyens de financer des poètes. Effectivement, Guélâye, comme tous les chanteurs de Pékâne, mais plus généralement tous les artistes de la vallée sont « subventionnés » par les autres habitants. Ces subventions sont faites sous de multiples formes: argent, dons en nature. En raison de son immense succès et de sa postérité grandissante, Guélâye a reçu de nombreux dons et pouvait se consacrer totalement à son art. Cela est important à l'heure où la survie des poètes est une condition essentielle dans leur possibilité de poursuivre leur art. Les deux poètes que je présente dans cette étude ont insisté sur la difficulté actuelle de pouvoir vivre du Pékâne, les obligeant parfois à se tourner vers d'autres activités. Guélâye a bénéficié de l'aisance des Soubalbés pour

se consacrer pleinement à son art sans avoir à s'inquiéter de sa subsistance ou de celle de sa famille.

Dans les textes de Guélâye aussi bien que dans ceux des autres poètes qui parlent de lui, il est très fréquemment fait mention de ses mécènes et des dons qu'il a reçus comme autant de preuves de son succès.

3-1-3-2- Enregistrements abondants

L'autre aspect important permettant d'expliquer l'extraordinaire postérité de l'œuvre de Guélâye, est l'enregistrement sur bande son qu'il a réalisé vers la fin de sa vie. En effet vers la fin des années soixante, Guélâye a enregistré de nombreuses séances de Pékâne. Il m'a été impossible de connaître les circonstances précises de ces enregistrements ni le nombre précis d'enregistrements. Ce qui est certain, c'est que ces enregistrements ont permis de fixer de nombreux textes de Guélâye et de montrer la diversité de sa production poétique. Les enregistrements se présentent comme des bande-sons où Guélâye chante en continu pendant parfois jusqu'à trente minutes. Les textes ne sont pas découpés clairement mais il est possible de dégager plusieurs ensembles. Les textes à tonalité épique ont été particulièrement mis en avant par les différentes études (je reviendrai dans le paragraphe suivant sur ces études), ils sont au nombre de cinq: Ségou Bali, Hammé Birom Mody Komé, Fallémé, Balla Diérel, Ngari et Ndillane. Mais, les enregistrements ont aussi révélé l'aspect plus descriptif de la poésie de Guélâye Âli Fâl avec de longs passages de Diârâlê qui montrent la connaissance encyclopédique que détient le poète sur la vallée du fleuve Sénégal et bien sûr son talent poétique considérable.

Les enregistrements permettent surtout aux auditeurs de continuer bien au-delà de sa mort d'apprécier la qualité extraordinaire de la voix de Guélâye. Décrite comme nostalgique par certains, plaintive pour d'autres, la voix de Guélâye est indissociable du succès remporté par son talent poétique. C'est d'abord une voix qui est passée à la postérité, et c'est à l'orée de cette voix, inscrite dans la mémoire collective que sont jugés le poètes actuels.

« Puis je crois déceler une voix connue, une voix chaude et sonore dont les trémolos vous fouillent jusqu'aux entrailles comme ces notes bizarres et

prenantes que le berger peulh tire de son violon monocorde. Et ces accents qui frémissent comme l'eau sous le passage d'un coup de vent, grondent comme les puissantes vagues que le vent d'orage soulève à la surface de la rivière, ou meurent, syncopés comme ces doux murmures faits de mille clapotis contre le flanc des pirogues. »

L'extrait précédent est issu du roman de Tène Youssouf Guèye (Guèye, 1975), *L'orée du Sahel*. Cet extrait montre le caractère remarquable de la voix de Guélâye, le rapprochement entre son timbre et la musique de l'eau. Les mots, eux aussi très poétiques, de Tène Youssouf Guèye transcrivent parfaitement le sentiment dominant et les différents échos que j'ai eus de ceux qui connaissent et écoutent Guélâye Âli Fâl, une parfaite symbiose entre une voix, des mots et un paysage qu'ils racontent. Guélâye était connu pour susciter une grande émotion dans son auditoire, provoquant bien souvent des larmes de joie mêlée de nostalgie. C'est cette voix si particulière que les enregistrements ont continué de faire vivre.

Ces enregistrements ont connu une formidable mobilité grâce à une très large diffusion sur différents supports. Ils ont été très souvent diffusés par la radio à laquelle ils étaient destinés en premier lieu, des radios communautaires locales et régionales. Ces enregistrements sont diffusés jusqu'à présent. Les poètes avec lesquels j'ai travaillé, m'ont affirmé avoir découvert Guélâye grâce à ces diffusions radiophoniques. La radio est un média très implanté au Foûta, il est devenu un vecteur essentiel dans la mobilité de la culture orale. Par ailleurs, ces enregistrements ont également été diffusés sous forme de cassettes ou de cd vendus sur les marchés, maintenant sous forme de fichiers mp3 circulant sur les téléphones et les ordinateurs ou autres appareils numériques. La large diffusion de ces enregistrements, et ce sous différentes formes, a assuré aux œuvres de Guélâye une postérité déterminante dans le nouveau mode de transmission du Pékâne. En effet, alors qu'avant Guélâye, la transmission et la formation étaient assurées au sein du cadre familial, de maître à élève, de nombreux chanteurs de Pékâne apprennent désormais le Pékâne directement depuis les enregistrements de Guélâye diffusés à la radio, en autodidacte d'abord, s'inspirant directement des œuvres du maître pour acquérir le répertoire de base puis en complétant leur formation en faisant des tournées dans les villages riverains du fleuve.

3-1-3-3- Une œuvre particulièrement bien étudiée et publiée

L'œuvre de Guélâye a été relativement bien étudiée et publiée, même si des manques importants subsistent et que de réels limites émergent dans la vision de nombreux commentateurs et universitaires.

Pour ce qui est des œuvres, un gros travail éditorial reste encore à accomplir pour avoir une vision complète et cohérente de l'ensemble de la production poétique de Guélâye disponible sur les enregistrements. Cependant, plusieurs ouvrages ont contribué à une meilleure visibilité éditoriale et universitaire de son œuvre.

Citons d'abord le travail de Amadou Abel Sy, *Seul contre tous* (Sy, 1978) qui présente deux récits épiques de Guélâye transcrits et traduits : Balla Diérel et Ségou Bali. Ces deux récits sont accompagnés d'une étude critique. Par la suite, la traduction et transcription de Ségou Bali furent rééditées seules à Dakar (Faal, 1999), aux presses de l'IFAN (Institut Fondamental d'Afrique Noire). Cette deuxième réédition mentionne Guélâye Âli Fâl comme auteur et Amadou Abel Sy comme transcripteur et traducteur.

Par la suite, un ouvrage d'Aboul Aziz Sow, *La poésie orale peule*, permit la publication de deux nouvelles épopées, *Hamé Birom Môdi Komé* et *Ngâri et Ndilane*. Pour la première fois aussi, furent éditées des extraits de Diârâlé. Dans l'ouvrage, ces extraits de Diârâlé sont répartis en trois textes : le premier s'appelle *Jaraale*, le second *Nooro* (le crocodile) le dernier *Laana* (la pirogue). L'ouvrage de Sow est une compilation de nombreux textes de littérature orale issus de catégories sociales différentes. Les textes eux-mêmes sont accompagnés de commentaires et d'analyses qui mettent en regard des textes d'origines diverses. Le Pékâne est à cette occasion mis en regard avec le *Keroone*, poésie orale des chasseurs foûtankés.

En plus de ces trois ouvrages, les textes épiques du Pékâne constituent aussi un chapitre de l'anthologie de référence consacrée aux épopées africaines réalisée par Bassirou Dieng et Lylian Kesteloot : « *Les épopées d'Afrique Noire* » (Kesteloot et Dieng, 2009). Cette présence du Pékâne au côté d'autres textes épiques fameux a grandement contribué à la reconnaissance de ce patrimoine littéraire à une plus grande échelle, en dehors de la communauté thioubalo.

Par ailleurs, un article très intéressant de Amadou M. Camara, géographe enseignant à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar, intitulé *Dimensions géographiques de l'épopée. La vallée du Sénégal dans le « Pekaan »* (Camara, 2005) aborde la dimension géographique de la poésie descriptive à partir d'un texte publié en même temps que l'article, intitulé *Kartal* (ce qui signifie littéralement *la grande carte*). Cet article est intéressant à plus d'un point. L'analyse géographique proposée par Camara pose l'hypothèse que les poèmes de Guélâye peuvent être pris comme base pour étudier les changements climatiques, naturels survenus dans le fleuve ces dernières années. Je souscris complètement à son analyse qui souligne l'importance de la pluridisciplinarité pour étudier l'œuvre de Guélâye et les liens importants entre géographie et littérature. C'est mon optique pour cette thèse puisque la deuxième partie de mon analyse sera d'inspiration géopoétique et tentera de mettre en avant ces liens dans le contexte actuel et dans la production poétique des poètes contemporains.

En dehors de ces ouvrages et articles publiés et donc pleinement disponibles pour le public, la thèse d'Oumar Ndiaye intitulée « *La notion de répertoire dans l'œuvre de Guellâye, poète épique des pêcheurs Haalpulaar du Foûta-Tôro (Mauritanie et Sénégal)* » (Ndiaye, 2010) propose un corpus important de l'œuvre de Guélâye transcrit en poulâr et traduit en français :

- cinq épopées : Balla Diérel, Fallémé, Hammé Birom Môdi Kommé, Ngari et Dillane, Ségou Bali
- Vingt textes de poésie descriptive

Ce travail important sur les corpus est complété par une analyse tournée vers l'aspect épique de la poésie de Guélâye. Ces corpus ne sont pas encore publiés et toujours en cours de révision. Une publication serait un pas important dans la réhabilitation de l'œuvre de Guélâye, surtout en ce qui concerne sa poésie descriptive dont Oumar Ndiaye propose de nombreux passages inédits. Plusieurs articles sont venus compléter son analyse (Ndiaye, 2005a), (Ndiaye, 2005b).

Signalons aussi un mémoire de maîtrise de Djeynaba Kane fait à Dakar et intitulé : *Chants et récits du Pekaan* (Kane, 2002) qui propose un corpus issu de

l'œuvre de Guélâye. J'ai découvert cette référence trop tard pour pouvoir la consulter, mais elle est citée par de nombreux articles sur le Pékâne. Les ouvrages de maîtrise et autres mémoires d'étudiants de l'université de Dakar constituent un fond d'archive extrêmement important en littérature orale. Les étudiants sont poussés très tôt à partir collecter sur le terrain et leurs mémoires sont de véritables réserves de textes.

Plusieurs articles sur l'œuvre de Guélâye s'appuient sur les textes déjà publiés. Parmi ceux là, Ibrahima Wane dans « *Amour et honneur dans le Pekaan (épopée des pêcheurs du Foûta Tôro)* » (Wane, 2010) a mis en avant certaines valeurs dans les récits épiques de Guélâye. Ibrahima Bao dans « *Le pekhane, un patrimoine culturel immatériel fluvial* » (Bao, 2009), prend un peu de distance par rapport à Guélâye Âli Fâl pour donner son aperçu du Pékâne aujourd'hui, mais sa vision est plutôt négative concernant les chanteurs de Pékâne actuels. Je discuterai ses critiques que l'on retrouve atténuées chez d'autres dans les parties suivantes.

Enfin, des écrits non universitaires apportent aussi des compléments d'information sur l'œuvre de Guélâye. Ces écrits m'ont aidée à comprendre un peu mieux l'œuvre du natif d'Aram. Ainsi, lors de mes séjours, j'ai pu collecter différents écrits informels qui donnaient des informations intéressantes sur Guélâye, son histoire et le Pékâne en général, mais aussi sur les Soubalbés et d'autres histoires des villages riverains du fleuve : le journal *le Soleil* a proposé une édition spéciale sur l'œuvre de Guélâye Âli Fâl (Ibrahima Khaliloullah Ndiaye, Mbodj et Niang, 2008), le tapuscrit de Hamédine Moussa Mbodji, consacré principalement à l'histoire de Ngaolé parle également du Pékâne (Mbodji, s. d.).

Lorsque l'on veut faire la synthèse de ces différentes études et les placer sur l'échelle de l'histoire du Pékâne, plusieurs limites émergent et justifient l'intérêt d'un nouveau travail sur le Pékâne aujourd'hui.

3-1-4- Critique des visions déclinistes du Pékâne

3-1-4-1- Omniprésence de l'épopée et oubli du Diârâlê

La première limite concerne la focalisation de la quasi intégralité des études et publications sur un trait caractéristique du Pékâne : son aspect épique. En effet, si la

poésie descriptive a été parfois publiée et mentionnée, à l'exception de l'article de Camara, elle est restée largement non étudiée. D'ailleurs si l'article de Camara porte bien sur du Diârâlê, en atteste le texte qu'il présente, *Kartal*, le titre, lui, parle d'épopée alors que c'est bien de poésie descriptive qu'il s'agit. Camara est un géographe et non un littéraire, d'où peut-être cette méprise. Mais cette erreur est assez illustrative de la focalisation sur l'épopée qui entoure le Pékâne. S'il est avéré grâce à ces études que certaines productions du Pékâne sont bien à tonalité épique, cette focalisation a abouti à une vision finalement assez essentialisante de l'ensemble de la production poétique de Guélâyê. Cette vision essentialisante porte sur la définition de l'identité thioubalo comme une identité guerrière axée sur les combats entre les Soubalbés et les animaux féroces dont regorgent le fleuve. Cette identité guerrière est très bien illustrée par les passages plus épiques de la poésie de Guélâyê. Les combats entre Ségou Bali et le crocodile appelé « Ngari Ngaolé⁸¹ », la lutte à mort que se livrent les Soubalbés envieux de la puissance de Hamé Birom Môdi Komé, l'impossibilité de Balla Diérel à survivre près du fleuve alors qu'il n'est pas lui-même thioubalo. Tous ces récits mettent en avant le danger représenté par le fleuve et ses créatures : crocodiles et hippopotames en premier lieu. L'univers du fleuve y est décrit comme un milieu violent où seuls les Soubalbés les plus courageux et les mieux armés, notamment en connaissances magiques, peuvent triompher. Les récits épiques mettent en avant l'âme guerrière et téméraire de nombreux Soubalbés devant affronter les puissances visibles et invisibles d'un fleuve souvent hostile.

Or, s'il est évident que cet aspect fait partie de la culture thioubalo, elle n'est qu'un aspect parmi d'autres. En effet, cette culture est traversée par d'autres lignes et centres d'intérêt mis en avant par le Diârâlê, notamment leur ancrage géographique fort. S'il est vrai que le fleuve et l'eau en général représentent un danger certain pour les populations riveraines, pas seulement pour les Soubalbés d'ailleurs mais pour l'ensemble des habitants de la vallée du fleuve Sénégal, le Pékâne ne montre pas uniquement cet aspect. Grâce au diârâlê, cette poésie descriptive, que je qualifie de poésie paysagère, en ce qu'elle donne un point de vue sur un environnement naturel,

⁸¹ Crocodile très puissant, du même nom que le crocodile domestiqué par Moussa Boukari Sarr, le fondateur de Ngaolé. Nom devenu un topos qui symbolise la puissance de certains crocodiles mâles, redoutés car redoutables tueurs.

qu'elle dessine un paysage à la manière d'un peintre en colorant, traçant les contours mettant en avant certains éléments de cet environnement, le paysage fluvial est aussi montré dans toute sa beauté pleine de nuances. Ce paysage n'est pas toujours un environnement hostile dans lequel les Soubalbés sont obligés de combattre pour survivre, il est aussi un environnement que les hommes et femmes habitent dans l'harmonie. La culture thioubalo est autant marquée par cette harmonie, cette douceur paysagère que par le combat. Les règles héritées des nombreux récits fondateurs et édifiants sont avant tout là pour faire respecter cette harmonie, pour protéger la nature des excès humains. Si Guélâye Âli Fâl fut bien un formidable poète épique capable de décrire les combats les plus incroyables, il fut aussi un extraordinaire paysagiste. Sa poésie et en particulier sa production de Diârâlê est traversée de fulgurances poétiques sur la beauté du fleuve et de ses environs.

La focalisation sur l'épopée ne montre donc qu'un aspect des rapports qu'entretiennent les Soubalbés avec le paysage fluvial, et cet aspect n'est pas celui qui a le mieux survécu, raison pour laquelle, de nombreux commentateurs ont confondu le déclin des performances épiques avec le déclin du Pékâne dans son ensemble. En effet, si les récits épiques de Guélâye ne semblent pas trouver d'échos dans la production contemporaine du Pékâne, le Diârâlê lui a survécu. La détérioration des conditions climatiques, le changement opéré dans le régime hydraulique du fleuve Sénégal, ont entraîné petit à petit la disparition des crocodiles et des hippopotames. Il n'en reste que très peu au bord du fleuve. La fonction guerrière des Soubalbés s'est progressivement atténuée. Les grandes séances de chasse comme le *fiifiire*, ont quasiment disparu. Les Soubalbés n'ont plus l'occasion de s'illustrer dans des combats périlleux et les poètes ne peuvent plus chanter de nouveaux exploits ou les galvaniser dans des veillées guerrières. Cette part épique du Pékâne s'est donc progressivement éteinte, raison pour laquelle de nombreux commentateurs ont annoncé la fin du Pékâne. Pourtant, en dépit de ces changements écologiques majeurs qui ont également affecté l'harmonie paysagère donc je parlais, le Diârâlê, lui, a survécu parce qu'il est toujours possible pour le poète de décrire les beautés du fleuve quand bien même celui-ci aurait changé, les poètes contemporains continuent de créer et de louer les rapports entre les Soubalbés et l'eau. Le Pékâne n'a pas

disparu avec sa dimension épique, mais il s'est recontextualisé en prenant en compte les changements intervenus dans la population et dans l'environnement.

3-1-4-2- Une dynamique poétique contemporaine

L'autre limite majeure de nombreuses études réside dans la concentration exclusive sur l'œuvre de Guélâye. Cette limite est aisément compréhensible tant son œuvre est impressionnante et mérite l'attention. Il est naturel que de nombreuses études lui aient été consacrées, étant localement unanimement considéré comme le maître du Pékâne et celui lui ayant donné ses lettres de noblesse. Le fait qu'une part importante de son œuvre ait été enregistrée a rendu possible son étude, et une part non négligeable de ce travail reste encore à réaliser pour rendre compte de son talent extraordinaire en dehors des limites du Foûta ainsi que du Sénégal et de la Mauritanie. Je ne conteste donc pas la place essentielle de Guélâye dans l'histoire du Pékâne. En revanche, le Pékâne ne s'est pas arrêté avec Guélâye, loin de là. Au contraire, Guélâye a contribué à le redynamiser en même temps qu'il l'a libéralisé. En permettant à chaque Thioubalo de le chanter et en assurant à son œuvre une large diffusion, Guélâye a servi d'inspirateur à de nombreux poètes qui ont pris sa relève.

Le Pékâne est aujourd'hui dynamique. De nombreux poètes émergent dans la vallée du fleuve et montrent, si on les écoute attentivement, que l'époque est au renouveau et non pas au déclin. La libéralisation opérée par le changement dans le mode de transmission introduit par Guélâye, le passage d'un Pékâne hérité à un Pékâne choisi, a permis de nombreuses vocations qui n'auraient pas pu s'exprimer dans le régime auparavant strictement endogame. C'est donc bien à un renouveau que l'on assiste aujourd'hui, renouveau illustré numériquement par les nombreux chanteurs qui se produisent actuellement.

En avril 2014, sur l'initiative d'un comité de chercheurs sénégalais des universités Cheikh Anta Diop de Dakar et Gaston Berger de Saint-Louis, une grande soirée hommage à Guélâye eut lieu au théâtre Daniel Sorano de Dakar, le plus grand théâtre sénégalais. Cette soirée fut entièrement retransmise par la télévision publique sénégalaise, la RTS. Par la suite, elle fut mise en ligne sur internet sur la chaîne youtube de la RTS. Ce fut donc largement diffusé et suivi. Au cours de la soirée, pas

moins de douze chanteurs de Pékâne se sont produits, montrant tous que l'héritage de Guélâye avait bien été repris, y compris par de jeunes poètes. Une rapide recherche sur internet montre que ces jeunes et moins jeunes poètes s'investissent pour faire connaître leur art y compris dans une perspective transnationale favorisés en cela par le réseau informatique mondial. Les poètes avec lesquels j'ai travaillé n'étaient pas à cette grande soirée, preuve qu'en plus des douze poètes présents, d'autres encore sont actifs.

Or si les poètes actuels interprètent le répertoire de Guélâye, cela ne signifie pas qu'ils ne créent plus d'œuvres originales. S'il est certain que les mots de Guélâye sont largement repris, cette reprise est d'ailleurs pleinement assumée, une étude en profondeur des textes montre que la part de création originale est très importante, j'espère pouvoir le montrer dans la suite de cette étude.

S'il est donc normal que les études fassent une place de choix à l'œuvre de Guélâye Âli Fâl, il est tout aussi nécessaire que ce renouveau du Pékâne soit également mis en avant. La réhabilitation des figures tutélaires ne doit pas éclipser l'analyse d'une production contemporaine qui, même si elle connaît des difficultés, n'en reste pas moins vive et créative notamment grâce à son ancrage dans une actualité où chanter le paysage a une tout autre résonnance qu'au temps de Guélâye.

3-1-4-3- Mercantilisation du Pékâne

Enfin, la dernière limite que je voulais commenter est le soupçon énoncé par de nombreux commentateurs du Pékâne, aussi bien dans la sphère universitaire (Bao, 2009 ; Ndiaye, 2005b ; Sy, 1978) que dans les commentaires informels sur une supposée mercantilisation du Pékâne contemporain. Pour certains, l'un des changements majeurs du Pékâne contemporain comparé au Pékâne de Guélâye serait lié à sa mercantilisation. Autrement dit, les chanteurs de Pékâne aujourd'hui seraient à la recherche de l'argent, ils se rapprocheraient en cela davantage de griots laudateurs que de poètes créateurs.

Plusieurs raisons viennent étayer ce type de discours. D'abord, la diversification des occasions de chanter le Pékâne. Comme nous l'avons vu précédemment lors de l'exposé des différents contextes de productions actuels, les chanteurs de Pékâne sont

amenés à se produire de plus en plus hors du contexte traditionnel du Pékâne, c'est-à-dire, de moins en moins dans des cérémonies propres à la culture de la pêche, ou bien au bord du fleuve lors de leurs tournées et rencontres avec les pêcheurs pour s'intéresser de plus en plus) des cérémonies privées, de type mariage ou baptême ou bien des événements politiques. Dans ce type de cérémonies ou d'événements, chanter le Pékâne a un but à la fois laudateur et lucratif. En faisant les louanges des personnes présentes, les chanteurs espèrent gagner quelque argent que les loués voudront bien leur donner.

Selon moi, cette accusation mercantile est le résultat d'une nostalgie plus que l'examen lucide de la réalité. Il ne s'agit pas moins de dire que le Pékâne n'a pas de vocation mercantile aujourd'hui mais bien plutôt que cette vocation a toujours été présente et ne représente pas une nouveauté liée à un déclin contemporain. Il n'y a pas un Pékâne de l'âge d'or, désintéressé et uniquement tourné vers la grandeur culturelle thioubalo, tout comme il n'existe pas de Pékâne contemporain qui n'aurait pour but que d'enrichir ceux qui le pratiquent sans aucune considération pour le fonds culturel qui est véhiculé. La vérité est à mi-chemin.

À l'époque de Guélâye, le Pékâne avait déjà pour ambition de nourrir le chanteur. Les anecdotes sur les dons faits à Guélâye sont nombreuses. Souleymâne Sall dans ses textes revient à plusieurs reprises sur les présents parfois somptueux faits à Guélâye par les Soubalbés qu'il chantait. Ces textes nous montrent que la beauté et la richesse des cadeaux faits à Guélâye donnaient presque lieu à une compétition. Plus on pouvait lui donner, plus on pouvait passer à la postérité dans ces chansons. L'anecdote du village de Diomandou, chantée par Guélâye et par Souleymâne Sall est très révélatrice de ce type de fonctionnement.

Diomandou est un village de soubalbés situé au bord du défluent du Doué, non loin aussi d'un autre défluent, le Nguèndi, autrement appelé le Guélonga ou bien Sanka. Guélâye était passé dans ce village une première fois mais les Soubalbés ne lui avaient rien donné. Il a donc décidé de continuer son chemin et de ne pas intégrer Diomandou dans ses chants. Étant donné le succès rencontré par Guélâye, les habitants soubalbés de Diomandou regrettèrent de ne pas être chantés et décidèrent de se rattraper en invitant Guélâye au village. Mais cette fois ils l'accueillirent

royalement. Les hommes partirent au défluent Nguèndi et remplirent une pirogue de poissons qu'ils ramenèrent à pied jusqu'au village, tandis que les femmes apportèrent de leur côté une pirogue pleine de couscous de mil. Ces deux pirogues furent offerts à Guélâye qui fut impressionné par un tel accueil. À partir de ce jour, Diômandou fut intégré aux chants de Guélâye. L'extrait suivant est issu du chant de Souleymâne Sall qui m'a raconté cette anecdote pour m'expliquer le sens des mots de Guélâye qu'il a repris à cette occasion⁸².

đoo gannde e Joomanndu	ici les micocouliers de Diômandou
ganki Bukar Aali	le micocoulier de Boukar Âli
ganki Hamme Aali	le micocoulier de Hamé Âli
gannde pudii ngaawaaka	les micocouliers poussent sans être semés
mbilti mbadii jommboode (...)	ils bourgeonnent, ils font des fleurs paniculées (...)
taaniraabe Ndungu Demmba	les petits enfants de Ndoungou Demba
e Aljim Demmba	et Aldjim Demba
e Laala Demmba	et Lâla Demba
Wadnaabe e Geye	les Wade, les Guèye
Mbojbe e Seksekbe	les Mbodj et les Seck ⁸³

⁸² Souleymâne Sall, Séquence 1 :v267-290.

⁸³ Ndoungou Demba, Aldjim Demba, Lâla Demba, les Wade, les Guèye, les Mbodj et les Seck sont des habitants de Diomandou Wade, Guèye et Seck sont les patronymes que l'on retrouve dans le village.

L'exemple qui précède est beaucoup plus long. Il y a également tout un passage sur le défluent Nguèndi, cours d'eau dans lequel les Soubalbés étaient partis chercher la pirogue de poissons offerte à Guélâye et à partir duquel ils sont revenus à pied jusqu'à leur village avec cette charge lourde. Le contraste est frappant entre l'absence du village dans les premiers chants de Guélâye et le long développement auquel ce même village a ensuite eu droit. Très clairement, le respect affiché par les habitants de Diomandou, respect montré avec la beauté des cadeaux qu'ils ont donnés au maître du Pékâne a eu une influence directe dans sa production poétique. Il semblerait donc que Guélâye était en réalité très sensible aux marques d'affection que ses auditeurs ne manquaient pas de lui témoigner, voire même que ces marques d'affection conditionnaient en partie sa poésie.

Ce que nous apprend dans cette anecdote, c'est que les chanteurs de Pékâne ont toujours été rétribués directement ou indirectement par la communauté thioubalo. Guélâye avait des mécènes qu'il cite à chacune de ses prises de paroles comme je l'ai dit plus haut. Chacun de ses chants lui permettait aussi de s'enrichir matériellement quand bien même ce n'était pas l'unique but de ses interventions. Cet enrichissement n'est pas un trait tabou, au contraire c'est un facteur attestant de la réussite de Guélâye, une preuve de son aura comme le montrent bien les anecdotes rapportées dans le chapitre consacré à Guélâye de *Histoire traditionnelle, mythes et légendes de la région de Saint-Louis* publié par le Syndicat d'initatives de Saint-Louis :

« De retour chez lui, Guélâye fut accueilli triomphalement. Les siens étaient on ne peut plus fiers de cette merveille, véritable don de Dieu.

Guélâye devint bientôt l'idole de tout le Foûta. Son nom fit le tour de tous les Soubalbés du Sénégal. Il fut consacré maître du Pékâne lorsque Demba Diéye, héritier du grand Samba Diéye, vint lui-même le chercher pour l'amener avec lui à Sinthiou Amadou Mariam chanter le Pékâne. Son triomphe y fut total. Il reçut à l'occasion un somptueux cadeau composé de 3 bœufs et 3 moutons.

De Saint-Louis à Matam, tout le monde entendait l'avoir chez lui pour animer ses fêtes.

A la fin de sa vie, Guélaye aimait à raconter ses performances et les nombreuses marques d'attention dont il fut l'objet.

Ainsi, 306 (trois cents six) taureaux furent immolés en son honneur. Vaches, moutons, chevaux, antilopes et même autruches, rien n'était trop beau pour exprimer à Guélaye sa satisfaction.

Il rappelait volontiers l'extraordinaire épisode au cours duquel on lui confectionna un boubou et un bonnet en billets de banque. »

Selon ces témoignages, la réussite matérielle de Guélâye symbolisée par ces multiples dons était l'une de ses grandes fiertés et suscitait l'admiration autour de lui.

C'est pourquoi accuser aujourd'hui les chanteurs de Pékâne d'être vénaux contrairement à leurs prédécesseurs n'a pas de sens. Les chanteurs doivent subsister matériellement, comme leurs prédécesseurs avant eux, ils sont bien souvent des chefs de famille avec des responsabilités, il semble donc naturel qu'ils cherchent aussi à gagner de l'argent en exerçant leur art.

L'accusation porte non seulement sur le fait de vouloir gagner de l'argent mais aussi sur la façon d'en gagner. Là encore il faut replacer les choses dans leur contexte et nuancer par rapport aux pratiques des chanteurs de Pékâne du passé. S'il est vrai que les chanteurs de Pékâne participent maintenant à de nouveaux types de cérémonies, c'est précisément à cause de la paupérisation des Soubalbés et donc par ricochet des poètes. Les soubalbés ont longtemps été un groupe social disposant d'une puissance économique importante en raison de la vente de leur poisson. Mais les conditions ont beaucoup changé, cette puissance s'est beaucoup amenuisée et partout on constate un appauvrissement conduisant bien souvent à l'exode rural ou bien à un changement d'activité, j'y reviendrai plus tard. Dans ce contexte, un chanteur de Pékâne, pour survivre, a besoin de multiplier les cadres et les sources de financements pour subvenir à ses besoins. Les mariages, baptêmes, événements politiques rentrent dans une stratégie de survie qui leur permet de continuer à vivre et à créer. Cette activité de laudateur est devenu un complément indispensable mais non excluant d'une pratique du Pékâne plus créatrice et plus ancrée culturellement dans la société thioubalo.

Rappelons aussi que Guélâye Âli Fâl avait lui aussi une activité de laudateur. Lors de ses tournées, il passait non seulement chez les dignitaires soubalbés pour chanter le Pékâne (et récupérer de l'argent, ou tout autre don en nature), mais il passait aussi chez des dignitaires d'autres castes pour se produire, recevant là aussi des contreparties matérielles.

Par conséquent, ce reproche adressé aux chanteurs de Pékâne contemporains est souvent un raccourci qui ne prend pas en compte les conditions de vie actuelles des poètes, qui bien souvent vivent dans une grande précarité. Le choix de chanter le Pékâne aujourd'hui ne peut être vu comme un choix vénal. Il oblige au contraire à de grands sacrifices, notamment matériels. Faire le choix du Pékâne aujourd'hui est plus que jamais faire le choix de l'engagement culturel, et ce faisant d'une forme d'engagement politique. Lors de mes entretiens avec Souleymâne Maal, l'un des deux chanteurs que je présente dans cette thèse, je lui ai demandé s'il souhaitait que l'un de ses enfants reprenne le flambeau du Pékâne. Il m'a répondu que, selon lui, le Pékâne, la culture en général, était une activité trop exigeante et avec trop peu de rétributions. Selon lui, il est trop dur de vivre du Pékâne aujourd'hui et il m'a dit préférer que ses enfants choisissent une voie plus facile avec un métier plus lucratif qui leur permettrait d'être à l'aise. Souleymâne Sall, le second chanteur que je présente a arrêté de passer sa vie sur les routes pour chanter le Pékâne. Il vit désormais à plus de 700 km de son village natal et de l'île à Morfil. Il s'est mis à la disposition d'un maître coranique pour lequel il travaille et dans la concession duquel il s'est marié. Il continue à chanter le Pékâne de temps en temps mais ce n'est plus son activité principale. Il m'a dit lui aussi que malgré son amour pour la culture du Pékâne, il considère que c'est trop dur et trop ingrat aujourd'hui de vivre de ses chants.

Ces deux exemples montrent bien que vivre du Pékâne est un choix difficile qui loin de montrer une vénalité, engage ceux qui le font dans la défense de la culture thioubalo. Les deux poètes que je vais maintenant présenter sont ou ont été dans cet engagement culturel fort. Ils contribuent avec d'autres non seulement à la survie du Pékâne mais aussi à son renouveau.

3-2- SOULEYMANE MAAL

Souleymane Maal est le premier chanteur de Pékâne que j'ai pu enregistrer en 2011. Notre rencontre fut assez inattendue pour moi, c'est Iba qui l'a fait venir pour chanter. Je n'avais pas encore décidé de travailler sur le Pékâne, et je ne connaissais à l'époque que superficiellement l'œuvre de Guélâye dont j'avais un peu entendu parler et dont j'avais lu quelques extraits. Cette rencontre faisait suite à mes questions répétées sur la culture orale des Soubalbés et sur ma volonté de l'époque de comprendre la place des animaux aquatiques tels que les crocodiles et les hippopotames dans cette littérature.

Notre rencontre s'est faite juste avant les enregistrements proprement dits. J'ai tout filmé de façon spontanée sans avoir au préalable de renseignements sur la façon dont les choses allaient se passer.

L'enregistrement a duré une journée. Je n'ai ensuite revu Souleymane qu'en février 2014, alors que j'avais transcrit et traduit ses performances. Cette deuxième rencontre a été l'occasion pour moi de poser toutes les questions que je n'avais pu formuler en 2011 notamment sur sa vie, sur sa perception de son rôle en tant que chanteur de Pékâne. Ce fut surtout l'occasion de revoir ensemble la transcription et la traduction de ses textes pour comprendre mieux sa poésie et pour l'annoter au mieux.

Avec le recul, je me suis rendue compte que les performances auxquelles Souleymane s'était livré étaient des performances *a minima*. Nous n'avions pas eu suffisamment de temps pour nous entretenir au préalable et mes intentions n'étaient pas suffisamment claires. Lors de notre deuxième rencontre qui m'a donné l'occasion de poser des questions plus approfondies et de démontrer un intérêt plus fort pour le Pékâne, Souleymane m'a dit vouloir réaliser pour moi des performances plus poussées, il semblait regretter de n'avoir livré que peu de son savoir et de son art. Nous nous sommes donnés rendez-vous à l'avenir pour réaliser de nouveaux enregistrements.

Cela dit, ses performances me semblent intéressantes à plus d'un titre surtout lorsqu'on les compare avec les performances de l'autre poète, Souleymane Sall, qui a, lui, chanté sans réserve. Ces performances représentent ce que beaucoup de

commentateurs semblent critiquer, c'est-à-dire une reprise importante de l'œuvre de Guélâye. Souleymâne réinterprète de nombreuses figures poétiques présentes dans l'œuvre de Guélâye, mais lorsqu'on y regarde de plus près, on se rend compte que cette interprétation n'est pas une simple répétition mais qu'elle porte en son sein un mouvement créateur. Souleymâne ne répète pas seulement, il réinvente souvent en fonction du contexte dans lequel il se trouve, du lieu de la performance et des gens qui l'entourent. Il inscrit l'œuvre de Guélâye dans un contexte actuel et à ce titre ce type de performance est extrêmement intéressante pour l'analyse.

3-2-1- Présentation de la performance

Souleymâne a chanté quatre fois dans la même journée. Ces performances ont rythmé un itinéraire qui nous a vu partir de Podor pour aller jusqu'au confluent de Doué, le lieu où le fleuve Sénégal donne naissance à l'un de ses défluent, le Doué, dont le cours marque la limite sud de l'île à Morfil.

Deux des séquences eurent d'abord lieu dans un hameau appelé lui aussi Doué. Le même nom de Doué recouvre des réalités géographiques différentes. Doué nomme d'abord le défluent, il est aussi le nom du confluent, le lieu de séparation entre le fleuve Sénégal et son défluent. Mais le nom de Doué est aussi utilisé pour nommer une localité de cinq hameaux⁸⁴. Nous nous sommes d'abord arrêtés au premier hameau appelé Doué, habité par des Soubalbés. Il s'agissait de s'adresser au

⁸⁴ Doué, Loboudou Doué : les performances de S.Maâl ont lieu à Doué, village constitué d'une constellation de hameaux autour du lieu où le fleuve Sénégal se divise pour donner naissance à l'un de ses défluent, lui aussi appelé Doué. Ces hameaux sont les suivants :

- Doué : village habité par des Tôrobés, pas de soubalbés originaires de Doué même si pendant la saison sèche des soubalbés venus de Gaya, Dagana ou Richard Toll viennent s'établir à Doué. Mais pendant l'hivernage ils retournent à leur village d'origine
- Doué Sinthiou : hameau fondé par Boûbou Seck, père de notre hôte Mama Boûbou et premier Diâltâbé de Doué où historiquement il n'y a pas de soubalbés,
- Loboudou Doué : d'autres soubalbés vivent ici
- Goumel : hameau sans soubalbés
- Dado : hameau sans soubalbés.

responsable des Soubalbés de Doué, Maman Boubou Seck. Cet arrêt était à la fois nécessaire du point de vue des codes de la politesse qui nous oblige à nous adresser au responsable de chaque localité visitée. Il s'agissait aussi d'emmener Maman Boubou Seck avec nous au bord du fleuve pour qu'il nous renseigne sur les lieux et qu'il nous indique la route de passage. Ce premier arrêt dans le hameau donna lieu aux deux premières performances de S. Maal. La première⁸⁵ fut réalisée alors que Souleymâne était étendu sur la natte que nos hôtes avaient mis à notre disposition en compagnie d'Iba Maal. Cette séquence fut l'occasion pour le poète de se mettre en voix notamment en présentant Iba et en glorifiant sa position à Podor ainsi que ses ascendances.



Figure 30: Souleymâne Maal (à gauche en bleu) et Iba Maal durant la première performance de Pékâne (capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de cette performance, novembre 2011, Marie Lorin)

Ibraahima Mammadu, aan
hedo maayo, kedodaa jiriile

Ibrâhima Mamadou, toi, tu
écoutes le fleuve, tu écoutes
ses bruits

⁸⁵ C'est la séquence 1 de Souleymâne Maal présentée dans le corpus qui accompagne cette these.

Ngaari Mbodiyen
Belmanno Siidi e Ngay

doo taan Sammba Aali
Sammba

Maal taka-taka Maal jaalo
Maal Maal jaalo e
ndoondaangu kure tafaade e
laade mbombilooje

l'homme puissant de
Mbodiène⁸⁶, fondé par les
Belmango⁸⁷, Sîdi et Ngay⁸⁸

ici toi le petit-fils de Samba
Ali Samba⁸⁹

Maal Taka-taka⁹⁰ Maal, le
maître du fleuve, qui porte sur
la tête des balles de fusil⁹¹ et
qui maîtrise les pirogues les
plus puissantes

Iba a profité aussi de cette introduction pour intervenir deux fois dans le chant en pratiquant du *sappaade*. C'était aussi pour lui l'occasion d'introduire sa place auprès des habitants de Doué et de leur responsable en prononçant des incantations représentatives de son propre savoir hérité de son père :

alam nasara

fadungo Alla Annabiijo Alla
reenii Jibriilu, sogu gube e
gabe

baabam wiino kam so aḏa

Alam nasara⁹²

protection d'Allah et de
son Prophète qui veillent sur
l'ange Gabriel *sogu gube e
gabe*⁹³

mon père m'a dit : « Si tu

⁸⁶ Mbodiène est le quartier des Soubalbés de Podor où habite Ibrahima Maal, Diâltâbé de Mbodiène, et sa famille.

⁸⁷ Belmanno : nom donné aux membres de la famille Sar, premiers habitants de Mbodiène.

⁸⁸ Sîdi et Ngay : fondateurs de Mbodiène.

⁸⁹ Samba Âli Samba : Grand-père de Ibrahima Maal, Thioubalo très connu pour sa connaissance et sa maîtrise du fleuve. C'est lui qui a fait des Maal, les Diâltâbés de Podor.

⁹⁰ Taka: autre nom donné à Mbodiène le quartier des Soubalbés de Podor.

⁹¹ Il s'agit de balles de fusil manufacturées par opposition aux balles de fusil traditionnel.

⁹² Sourate 94 du Coran, sourate de protection appelée par cette expression *Al-Inshirah* « N'avons-nous pas ouvert pour toi ta poitrine ».

⁹³ Sogu gube e gabe : Onomatopées.

yaha maayo mbiyataa ko

« jiifii jaafaa mbele Alla tan »

vas au fleuve, dis cela

*Jiifii jaafaa mbele Alla
tan⁹⁴ »*

La deuxième performance⁹⁵ eut lieu quelques minutes plus tard. Très courte, elle aussi, elle met cette fois en scène Souleymâne avec Maman Boubou Seck qui est à son tour introduit et loué comme le responsable de Doué:



Figure 31: Maman Boubou Seck à gauche et Souleymâne Maal (capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de la deuxième performance de Souleymâne Maal, novembre 2011, Marie Lorin)

ḏoo asalaamaaley Dal
Buubu

asalaamaaley Dal Buubu
Pennda mbari jam hiiri e
mon ?

ici, Assalâmâley Dal
Boûbou⁹⁶

Assalâmâley Dal Boûbou
Penda⁹⁷, as-tu passé la soirée
en paix ?

⁹⁴ *Jiifii jaafaa mbele Alla tan* : Incantation intraduisible. Elle est utilisée pour se donner de la force.

⁹⁵ C'est la séquence 2 de Souleymâne Maal dans le corpus.

⁹⁶ Dal Boûbu : surnom de Mamma Boûbou, notre hôte, présent à l'écran pour la performance. Dans cette séquence, Souleyman Maal s'adresse directement à lui.

aa noon Mamma Buubu
 dum noon fof woni ko e
 yonta maada
 Kedofaa maayo

toi donc Mama Boûbou
 tout ce qui est, cela
 appartient à ton époque
 tu écoutes le fleuve

Après ces deux premières séquences, nous avons repris la route pour aller au bord du fleuve, au confluent de Doué, là où le fleuve donne naissance à son défluent, le Doué. Cette troisième performance est très courte là encore. Souleymâne présente le lieu qui nous accueille et chante les beautés du fleuve qui se scinde. On sent dans cette séquence que le lieu est un déclencheur de poésie qui prend de plus en plus pied dans un paysage que le poète dessine à mesure qu'il se promène sur la berge. A ce moment là, Maman Boubou Seck était en train d'appeler des pirogues de Soubalbés qui passaient au loin.



Figure 32: Souleymâne Maal au bord de l'endroit où le fleuve Sénégal et son défluent le Doué se séparent (capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de sa performance, novembre 2011, Marie Lorin)

en njii ngoo maayo yanngo
 Duwe, Lobbudu Duwe, mbajjiri
 yabbee

nous avons vu ce fleuve se
 briser à Doué, à Loboudou Doué
 là où le taureau aux cornes
 torses piétine

⁹⁷ Boûbou Penda Seck : père de Mamma Boubou.

gila Wenndin yoo mali booli
yoo, Duwe Lobbudu

doo malaango, malaango
moy'ungo e meeden

ngo wonaa yumma, wonaa
baaba kono dilli baali

depuis Wending⁹⁸, lieu où se
réunissent de nombreux
hippopotames, Doué Loboudou

ici le fleuve bienheureux, le
fleuve bienheureux qui nous
apporte à tous du bonheur

le fleuve n'est pas la mère, ce
n'est pas le père, mais c'est celui
qui met en mouvement les
moutons.

Le poète fait le lien entre les deux extrémités de l'Île à Morfil, Doué à l'ouest, et Wending à l'est. Il souligne l'aspect bienfaiteur du fleuve qui apporte la richesse à ses riverains. La figure « là où le taureau aux cornes torsées piétine » est un exemple typique du Diârâlé entendu comme figure poétique. C'est une façon assez mystérieuse de qualifier un lieu apprécié des éleveurs car il leur permet à la fois d'abreuver leur troupeau et de le faire paître puisque la crue du fleuve crée une végétation abondante sur ses rives dont se repaissent les troupeaux. Cette troisième séquence marque une évolution par rapport aux précédentes, on pénètre de plus en plus dans la description du paysage.

La quatrième et dernière performance de Souleymâne Maal est la plus longue, elle dure environ dix minutes contre une à trois minutes pour les précédentes. Cette dernière séquence constitue une forme d'apogée de la journée. Une apogée dans la mise en scène du poète d'abord. Souleymâne, Maman Boubou et moi-même avons embarqué dans l'une des pirogues et c'est depuis la pirogue que la performance eut lieu. Je n'ai pas sollicité cette mise en scène, je n'ai fait que suivre l'idée de mes interlocuteurs. Or, cette façon de mettre en accord poésie et paysage fut l'un des traits les plus saillants de cette séquence. Les images permettent d'illustrer directement ce qui est chanté. La pirogue a décrit un cercle sur l'eau en passant par l'embouchure où les cours d'eau se séparent.

⁹⁸ Wending: village sénégalais à l'autre bout de l'Île à Morfil. De nombreux bras du fleuve se rejoignent là-bas. Podor est situé à l'extrême ouest de l'île tandis que Wending est à l'extrême est.



Figure 33: Maman Boubou Seck et Souleymane Maal chante (capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de la performance, novembre 2011, Marie Lorin)

Sur la photo ci-dessus, on peut observer Souleymane Maal en train d'orienter sa main vers le Doué. Fréquemment, Souleymane fait des gestes envers l'un ou l'autre des cours d'eau alors qu'il les chante mettant en harmonie ses mots et le paysage immédiat. Cette performance est celle où le Diârâlê se déploie le plus. Bien que Souleymane utilise certaines figures poétiques directement issue de Guélâyê, j'y reviendrai un peu plus loin, cette séquence est celle où l'itinéraire personnel de S.Maal transparaît le plus. En naviguant sur le fleuve, c'est tout un parcours qui lui revient en mémoire et qu'il met en mots. Ce sont aussi les Soubalbés qui ont jalonné son itinéraire, qu'il chante.

Ces quatre performances témoignent donc d'une montée en puissance, d'une affirmation de plus en plus forte de l'identité personnelle du chanteur ainsi que de la place prépondérante du paysage dans sa poésie. C'est à partir du lieu où l'on est que l'inspiration émerge, que ce soit dans le hameau où les gens présents sont chantés où sur une pirogue où les mouvements du fleuve se font mots.

3-2-2- Une performance de reprise, utilisation d'un « formulaire Guélâyê »

Les performances de Souleymane Maal illustrent assez bien le processus d'imitation de l'œuvre de Guélâyê parfois à l'œuvre chez les chanteurs de Pékâne contemporains. On assiste véritablement à la reprise d'un formulaire Guélâyê qui

s'effectue tout au long de son chant mais avec des variantes. Ce processus d'imitation est en fait un exercice d'interprétation comme j'ai commencé à le montrer dans des paragraphes précédents. Souleymâne performe *a minima*, c'est-à-dire qu'il s'appuie sur sa connaissance de Guélâye, sur des figures poétiques devenues un patrimoine commun pour chanter. Mais ce formulaire est utilisé avec des stratégies différentes.

On assiste parfois à l'utilisation à l'identique des mêmes figures poétiques, des mêmes lieux communs. L'exemple de l'image de la pirogue est assez révélatrice. Rappelons l'importance de la pirogue dans la culture des Soubalbés puisque c'est l'un des marqueurs différentiels de leur pratique de la pêche, seuls les Soubalbés peuvent pêcher en pirogue.

En effet, tout au long de la poésie de Guélâye, l'image de la pirogue revient souvent, une pirogue particulière est mise en avant car elle est directement issue de son histoire personnelle. En effet, l'un de ses mécènes, Mamadou Âli Diâltâbé, lui avait offert une pirogue qu'il avait nommée Siwoloumgâl. Ce nom semble mêler des mots de poulâr et de wolof, une traduction possible serait la « pirogue fine ». (*gaal*: pirogue en wolof, *siwo*: fine en poulâr). Cette fameuse pirogue désigne donc une pirogue particulière dont l'histoire est intimement liée à celle de Guélâye. La citer ne peut donc que rappeler l'histoire du maître du Pékâne et son succès extraordinaire qui lui a valu de nombreux cadeaux.

Cette partie de l'œuvre de Guélâye n'a été publiée qu'une fois, dans le livre d'Abdoul Aziz Sow, *La poésie orale peule*, (Sow, 2009). La transcription et la traduction qui suivent en sont issues :

Oon nde laana weli yoo

Sannga nde demminaare
uuri

Maje koy maji

Sannga wempey'ere dogi
regi e maayo

Oh ! Règne de la pirogue,

Lorsque l'air fleure (bon)
les souffles humides

Lorsque les éclairs
zèbrent le ciel

Lorsque la première
vague mord les rives

Juude keli ceene naati

Nguufa y'eenji warango

Ilam natee kebbe

Hakkunde rewo e worgo
tay'i

Labule e hirkeeji njowaa

doo cewka weli

Woolum gaala meeto

Siwoolum gaal meetoo
bonnaani

grisâtres

Lorsque les gués
subitement s'enfoncent

Les vagues crachent
l'écume

Les crues s'engouffrent
entre les herbes

Séparant ainsi le Haut-
pays du Bas-pays ;

Alors brides et selles sont
rangées dans les greniers

C'est alors le règne de la
pirogue aux lignes fines !

Wôloun-la-pirogue la
plus pafaite

L'extrait suivant est, lui, issu de la Séquence 3 de Souleymâne Maal ⁹⁹:

nganndaa yoo nde laana
weli e maayo

demminaare oo ranwa

majon maja funnaange

tu sais quand la pirogue se
plaît [à voguer] sur le fleuve

la saison sèche achève de
blanchir la nature

les petits éclairs zèbrent
l'Est

⁹⁹ Souleymâne Maal, Séquence 3: v32-38.

wempeyere wuppa yuufa
jonya waraango

so ilam naatii e kebbe

hakkunde rewo e worgo
tay'a ko pucci e coweeji
ngonnoo

labale e gini ceŋtee,
hirkeeji kabbitee njowee

heddoo Siwoolumgaal,
laana demminaare Aali/
heddoo Siwoolumgaal laana,
meetoo bonnaani

la vague s'agite, forme de
l'écume et repousse les
courants du fleuve

quand le flot de la crue
s'engouffre de nouveau dans
l'herbe

entre le nord et le sud, elle
déchire les terres où sont les
chevaux et les bœufs

c'est le moment où l'on
retire mors et brides pour les
suspendre, où l'on détache les
selles pour les accrocher

il ne reste que
Siwoloumgâl, la pirogue de la
fin de la saison sèche d'Âli/ la
pirogue à la forme parfaite

Souleymane Maal a repris cette figure dans trois de ses performances, la première, la troisième et la quatrième. La même figure est reprise, à l'exception du dernier vers qui comporte deux versions différentes.

Souleymane reprend de nombreux éléments de la poésie de Guélâye. D'abord, le nom et le surnom de la pirogue de Guélâye, Siwoloumgâl, accolé à son surnom « *laana meetoo bonaani/ la pirogue à la forme parfaite* ». Il reprend ensuite la figure poétique développée par Guélâye à propos de la fin de la saison sèche qui précède l'hivernage dans le Foûta, appelée « *demminaare* », les vagues qui rendent le fleuve agité, les éclairs qui zèbrent le ciel et la crue qui finalement envahit la terre en rentrant dans les herbes, le travail qui cesse. Tout y est repris plus ou moins à l'identique avec un poulâr un peu plus simple, mais il n'y a pas vraiment d'invention dans la reprise.

Dans ce cas, Souleymâne ne fait pas vraiment de nouveauté, il se contente de reprendre à son compte, de répéter à l'identique, ou bien en raccourci ce que Guélâye a dit avant lui.

Mais ce phénomène de reprise sert parfois la création poétique. Les figures reprises de Guélâye sont alors l'occasion d'introduire une part de création personnelle souvent due à une adaptation au contexte dans lequel la poésie est dite, en l'occurrence dans l'exemple qui va suivre, c'est le lieu de la performance qui déclenchera un glissement poétique.

Wending est la localité qui désigne le confluent situé à l'extrême est de l'Île à Morfil. Il s'agit d'un endroit très dense puisque de nombreux cours d'eau viennent se jeter dans le fleuve Sénégal ou bien y prendre leur source. Wending a fait l'objet d'un développement poétique dans l'œuvre de Guélâye où les mots tentent de transcrire au mieux un paysage hâché, dense et riche.

Souleymâne Maal reprend la figure de Wending une première fois à l'identique de Guélâye¹⁰⁰

maaje ngarii kadi Wenndiŋ

mali Booli, Saldé gulel
maayo

doo maaje ndenndi e
Wenndiŋ, ceeri e Wenndiŋ

pecci peri mbađi lukketaaji

les fleuves sont venus aussi
à Wending

là où se réunissent de
nombreux hippopotames,
Saldé¹⁰¹, le nombril du fleuve

ici, les fleuves se sont
rejoints à Wending, ils se sont
séparés à Wending

ils se sont divisés et sont
partis former des trous
d'eau¹⁰²

¹⁰⁰ Souleymâne Maal, Séquence 1, v3-8.

¹⁰¹ Saldé: village à côté de Wending, au bord du fleuve Sénégal.

mbaḍi Burle e Jam	ils ont formé Bourlé fondé par Diam Demba ¹⁰³
mburlani aynaabe	ils ont apporté du repos aux bergers
maaje ngarii kadi Wenndiŋ	les fleuves sont venus aussi à Wending ¹⁰⁴
mali Booli, Salde gurel maayo	là où se réunissent de nombreux hippopotames, Saldé ¹⁰⁵ , le petit village du bord du fleuve
ḍoo maaje ndenndi e Wenndiŋ, ceeri e Wenndiŋ	ici, les fleuves se sont rejoints à Wending, ils se sont séparés à Wending
pecci peri mbaḍi lukketaaji	ils se sont divisés et sont partis former des trous d'eau

Dans la Séquence 4, il reprend la figure poétique de Wending mais y introduit un élément nouveau¹⁰⁶ :

Doo Lobbudu Duwe, maaje kawrii kadi Wenndiŋ Mali	Ici, à Loboudou Doué, les fleuves se rassemblent à
---	---

¹⁰² *Lukketaaji*: forme plurielle de *luggere* qui signifie littéralement trou d'eau. Selon S.Sall ces trous d'eau auraient une dimension magique.

¹⁰³ Bourlé: dune de sable non loin de Wending. Elle a été habitée en premier lieu par Diam Demba de la famille Wone, originaire de Wending. Jusqu'à présent ce sont toujours des Wone qui habitent là-bas.

¹⁰⁴ Wending: village sénégalais à l'autre bout de l'île à Morfil. De nombreux bras du fleuve se rejoignent là bas. Doué est situé à l'extrême ouest de l'île tandis que Wending est à l'extrême est.

¹⁰⁵ Saldé: village à côté de Wending, au bord du fleuve Sénégal.

¹⁰⁶ Souleymane Maal, Séquence 4, v 22-29.

Booli yoo, Lobbudu Duwe
Kummba

Doo maaje ndenndii, ceeri

Mbadî lukketaaji,

Mbadî Burle, Jam Demmba

Mburlani aynaabe

Celeme Naayango

So mi yimii maayo

Doo Mammaa Buubu
Pennda kedodaa jiriile

Kedodaa jannjaali,
kedodaa maayo

Wending, lieu de
rassemblement de nombreux
hippopotames, Loboudou
Doué Koumba

Ici, les fleuves se sont unis
et se sont séparés

Ils sont partis former des
trous d'eau mystiques

Ils ont formé Bourlé, fondé
par Diam Demba

Ils ont apporté du repos
aux bergers

Thiéléme et Nâyango

Quand j'ai chanté le fleuve

Ici, Mamma Boûbou Penda
tu écoutes les remous de l'eau

Tu as écouté les bruits de
joie, tu écoutes le fleuve

Souleymane Maal reprend la partie phonique de la figure développée par Guélâye, on retrouve le même jeu d'allitérations et d'assonances, « *maaje ndenndii, ceeri/Mbadî lukketaaji/Mbadî Burle, Jam Demmba/Mburlani aynaabe* ». Mais en revanche ces mêmes jeux ne concernent plus seulement Wending, ils servent ici à décrire le lieu de la performance, Doué, qui présente des caractéristiques géographiques communes avec Wending puisqu'il s'agit là aussi d'un confluent, d'un lieu marqué par la diversité des cours d'eau qui se séparent et se subdivisent. Si Wending est bien rappelé, c'est pour montrer sa ressemblance avec Doué « *Ici, à*

Loboudou Doué, les fleuves se rassemblent à Wending, lieu de rassemblement de nombreux hippopotames, Loboudou Doué Koumba »

La fin du passage qui rappelle la beauté du fleuve et surtout de ses mouvements, signes caractéristiques des confluent, montre la corrélation entre figure poétique et contexte de performance puisque le nom de Maman Boubou Seck, Diâltâbé de Doué présent lors de la performance est mentionné. D'après Souleymâne Maal, Guélâye n'a jamais chanté Doué.

La reprise des figures poétiques de Guélâye Âli Fâl ne sert donc pas seulement une simple imitation, il s'agit véritablement d'une réinterprétation, les mots de Guélâye, placés dans un contexte nouveau, sont sensiblement déplacés et servent un but nouveau, décrire l'espace où l'on est.

Le formulaire Guélâye, très présent dans les performances de Souleymâne Maal, est l'objet d'un jeu continu d'écarts et de rapprochements. Le canon poétique du Pékâne existe bien mais il est sans cesse réactualisé dans chaque nouvelle performance, prend un sens différent selon les chanteurs et les contextes. Nous sommes face à une poétique de la recomposition que Gregory Nagy a très bien expliquée dans *La poésie en acte* (Nagy et Bouffartigue, 2000). Nous assistons à une recomposition dans l'interprétation des figures poétiques de Guélâye. En exécutant le chant de Guélâye dans un nouveau contexte, Souleymâne Maal recompose le chant de son prédécesseur, lui donne une nouvelle dimension dans un nouveau contexte. De la même façon que Guélâye avait lui-même interprété une tradition poétique lui préexistant, les œuvres de Guélâye sont recomposées à chaque nouvelle exécution. Ceci est visible dans les glissements de sens opérés, les rajouts ou suppressions introduits, mais aussi plus simplement dans chaque nouveau chant, à chaque fois qu'une nouvelle personne s'empare de cette poésie, elle la recompose. C'est là l'enjeu de la presque intégralité de la littérature orale, où les traditions littéraires qui peuvent paraître immuables sont en fait l'objet d'une incessante recomposition.

3-2-3- Récit de vie

Souleymâne Maal est un thioubalo originaire de Ngaolé, village de Moussa Boukary Sarr. Il est un neveu de Iba Maal par l'intermédiaire de sa seconde femme

dont il est le neveu par alliance. Souleymâne est marié et en 2011, il avait deux enfants en bas âge. Il gagne sa vie grâce à ses performances de Pékâne qui l'emmènent sur les routes du Foûta mais aussi dans des villes comme Noukhchott ou Dakar dans lesquelles il se produit. Occasionnellement il se produit aussi à la radio et dans les manifestations de Soubalbés. Il apparaît notamment lors des festivals du blues du fleuve organisé presque chaque année à Podor par Bâba Maal, célèbre chanteur thioubalo.

Souleymâne n'était pas destiné à chanter le Pékâne, c'est le premier de sa famille à s'être consacré pleinement à cet art. Dès son enfance, il fut formé à la pratique de la pêche par son père qui était un Thioubalo reconnu à Ngaolé. Il aurait donc dû, selon la tradition, se consacrer à la pêche. Mais l'écoute de Guélâye Âli Fâl à la radio a changé sa destinée pour lui donner un tour plus artistique. Cependant, son origine familiale est rappelée dans ses chants ainsi que son village natal :

nde ngarmi Njawle e ñoral	ensuite je suis arrivé à Ngaolé juché sur la berge haute
ko d̥oo wuro Pennda Muusa Bukari Yero e Digo	c'est ici le village de Penda fille de Moûssa Boukari lui- même fils de Yéro et Digo
nanaa d̥oo, d̥oo nanaa taan Suleymaan Hasan Aljumaa e Njoogu	tu entends ici, ici tu entends parler du petit-fils de Souleymâne Hassane Aldioumâ et Ndiôgou ¹⁰⁷
nanaa d̥oo, d̥oo nanaa taan Mamma Dado Muusa Njamaala	tu entends ici, ici tu entends parler du petit-fils de Mama Dado Moûssa Ndiamâla

Penda Sarr, Moussa Bourkari Sarr et leurs ancêtres sont d'abord mentionnés comme figures fondatrices du village. Ensuite, Souleymâne est cité par le biais de ces

¹⁰⁷ Souleymâne Hassane Aldioumâ et Ndiôgou : ancêtres de S.Maâl à Ngaolé.

ancêtres : Souleymâne Hassane Aldioumâ et Ndiôgou, ainsi que son grand-père, Mama Dado Moûssa Ndiamâla. Sa famille est louée dans son Pékâne de même que la grandeur de l'histoire de son village natal.

Son apprentissage du Pékâne s'est fait par deux canaux. Il y a d'abord eu la révélation grâce aux enregistrements de Guélâye Âli Fâl qui étaient diffusés à la radio locale. Souleymâne m'a dit se souvenir très précisément de la première fois qu'il a entendu le maître du Pékâne à la radio alors qu'il était au bord du fleuve avec son père. Il a su immédiatement qu'il voulait faire la même chose. En l'absence de formateur réel, c'est d'abord par la radio qu'il a commencé son apprentissage du Pékâne, et donc à travers les œuvres de Guélâye qui étaient fréquemment diffusées. Comme l'attestent ses performances, Souleymâne est profondément influencé par Guélâye dont l'œuvre est une source de référence et de beaucoup d'images poétiques qu'il reprend à son compte. Il a ensuite acquis les cassettes de ces enregistrements et a pu apprendre librement l'œuvre du maître d'abord en amateur puis en professionnel du Pékâne.

Une fois acquise la certitude qu'il voulait devenir chanteur de Pékâne, Souleymâne a entrepris des tournées, comme tous les artistes. Il est donc parti le long du fleuve Sénégal, à pied, pour passer de village en village et apprendre l'histoire de ces localités ainsi que des Soubalbés qui y habitent. De cette façon, il a pu enrichir son répertoire des connaissances acquises lors de ses tournées et façonner son propre Pékâne, imprégné de ses voyages. Ces tournées lui ont également permis rencontrer les gens qui allaient devenir ses mécènes. Toutes les personnes qui ont contribué à faire de lui un chanteur de Pékâne sont citées dans son chant de façon à les glorifier.

Alla yoo nooro yidaa koyli	oh Allah, le crocodile
	n'aime pas le kapokier
doo nganndee koyli yidaa	ici, sachez que le kapokier
nooro	n'aime pas le crocodile
koyli pudii nder ladde	c'est pourquoi le kapokier
	est parti pousser en brousse

koyli mbiltii, ngubiima,
ngabii, mbasii

mbadfi mbaafur
ṇaagoolooli

nde koyli fey'aa fertaama

ḏoo koyli nguḵaa ṇjaḃḃaa
ṇjaḃḃitaalelnaa e naange

koyli mbaḏa njulam
gaynaako

ndeke cukalel soortiima, ko
baaḏo no Abudda Mbemboode
Idi Siley Sammba mbo Umar
Hammadi Amaadi Makkaama
Jaalaalo

il a bourgeonné, s'est bien
développé

il a fait des jeunes pousses
à la façon des arbres *ṇaagoo*

ici, les graines de kapokier
se sont ouvertes, les branches
du kapokier ont été élaguées

ici les branches du
kapokier ont été enduites de
crème, elles ont été piétinées
et re-piétinées et on les a
étendues au soleil

le kapokier est le
commerce du berger

un petit enfant est sorti,
c'est le neveu de Abdou
Mbembôdé Idy Silèye Samba
fils de Oumar Hamadi, Amâdi
Makâma Diâlâlo

Dans l'exemple ci-dessous, Souleymâne chante Abdou Mbembôdé, un journaliste travaillant à Radio Saint-Louis qui l'a aidé à se faire connaître notamment en diffusant ses performances dans ses programmes culturels. Il cite ensuite ses ancêtres Idy Silèye Samba, Oumar Hamadi, Amâdi Makâma Diâlalo. La construction de cette référence est intéressante. En effet, les vers qui précèdent reprennent une figure poétique très fréquemment citée dans le Pékâne. Le bois de l'arbre *Koyli* est utilisé pour fabriquer des lances servant à chasser le crocodile, raison pour laquelle il est dit que le crocodile n'aime pas le *koyli* et inversement. L'enfant cité est normalement un enfant sans nom, une figure générique dont la référence fait partie de la figure poétique. Mais ici, Souleymâne évoque cet enfant comme un parent d'Abdou

Mbembôdé faisant de la référence à son mécène une suite logique de cette figure rappelant implicitement l'habileté des Soubalbés dans la chasse aux crocodiles. C'est donc une façon de glorifier Abdou Mbembôdé en l'intégrant dans la grande histoire du Pékâne et donc dans la grande histoire des Soubalbés. Les allusions à ces mécènes sont une étape obligatoire pour tout chanteur de Pékâne et à plus forte raison aujourd'hui. En effet, ce sont ces mécènes qui assurent la survie de ces poètes et Souleymâne n'échappe pas à cette règle. Les chanter permet de leur témoigner sa gratitude et aussi implicitement de pousser d'éventuels autres mécènes à se manifester pour eux aussi connaître leur moment de gloire poétique.

La pratique des tournées et les visites à ses différents bienfaiteurs, les cérémonies diverses et les événements culturels donnent un aspect très bohème à la vie de Souleymâne Maal. Il se partage entre son village d'origine, Ngaolé, là où réside sa famille, et les différents endroits où il se produit pour gagner sa vie, souvent de grands centres urbains où de nombreux Soubalbés ont immigré, Nouackhchott, Dakar, Saint-Louis.

Cette vie très bohème comporte de nombreuses difficultés. Comme je l'ai déjà évoqué lors du paragraphe sur la soi-disant mercantilisation du Pékâne, il est aujourd'hui compliqué de vivre de cette profession à plus forte raison lorsque l'on est un responsable de famille qui doit assurer des revenus pour tous. Le déclin des ressources des Soubalbés affecte aussi les artistes qui ne parviennent que très difficilement à vivre de leurs arts, leurs rares mécènes ne suffisant pas à leur assurer un revenu convenable. Dans ces conditions, ils sont bien souvent obligés de multiplier les cérémonies, s'invitant aux mariages, baptêmes, mais aussi à toute sorte d'événement public où les officiels présents seront obligés de leur donner quelque chose pour faire bonne figure. Cette multiplication des performances répond moins à un caractère vénal qu'à une vraie nécessité due à une détérioration importante des conditions de vie des riverains du fleuve.

3-3- SOULEYMANE SALL

J'ai rencontré Souleymâne Sall en 2012, un an après avoir filmé Souleymâne Maal. Là encore c'est Iba Maal qui m'a introduite auprès de lui. Souleymâne Sall est

originnaire de Wending et passait à Podor pour chanter le Pékâne auprès des Soubalbés de la région. Souleymâne Sall fait partie de la famille maternelle d'Iba. C'est lui qui a fait la démarche d'aller rencontrer Iba, sachant que ce dernier occupait les fonctions de Diâltâbé de Podor mais qu'il ne connaissait pas personnellement toute une partie de sa famille maternelle.

Cette rencontre avec Souleymâne m'a permis d'enregistrer deux de ses performances et de diversifier l'origine géographique des chanteurs que je présente dans cette étude. Les performances de Souleymâne Sall furent extraordinaires à plusieurs titres. D'abord, les conditions d'enregistrement furent assez éprouvantes puisque les performances eurent lieu vers 13h, heure à laquelle le soleil est difficilement supportable. Souleymâne Sall n'économisa pas ses efforts et nous livra deux performances très longues (chacune faisant à peu près 20minutes). Surtout la qualité de ces performances m'a permis de comprendre définitivement que les chanteurs de Pékâne continuaient de créer et d'inventer, ses performances étant composées essentiellement de compositions inédites où les allusions à Guélâye bien que présentes et revendiquées, n'ont que peu d'importance au regard de la part d'innovation et de création personnelle.

De la même façon que pour le premier chanteur, cette première rencontre lors de laquelle j'ai pu enregistrer sa poésie, fut suivie en décembre 2014 d'une seconde rencontre où nous avons travaillé durant plusieurs jours sur les transcriptions et traductions que j'avais réalisées à partir des films. Ces journées passées à étudier les textes m'ont permis d'enrichir grandement mes versions des textes et leurs annotations, elles m'ont aussi permis de connaître davantage Souleymâne qui sous des aspects assez taciturnes se révèle être un connaisseur extraordinaire de la culture de sa communauté.

3-3-1- Présentation de la performance

Souleymâne a réalisé deux performances. Nous sommes partis de Podor pour nous rendre sur un autre défluent du fleuve Sénégal, le Gayô. J'avais déjà eu l'occasion de me rendre à Gayô en 2011 où j'avais rencontré les Soubalbés vivant et pêchant dans cette localité. Lors de mon premier séjour, le fleuve n'était plus en crue mais lors

de cette deuxième visite, l'eau était sortie de son lit et avait considérablement changé le paysage local. C'est donc dans un paysage ressemblant à un archipel d'îles que les performances se sont déroulées.

La première a eu lieu à pied depuis un point qui surplombe le défluent Gayô jusqu'au hameau des soubalbés. Souleymâne Sall marchait en chantant, traversant parfois l'eau en chantant sans se troubler.



Figure 34: Souleymâne Sall à Gayô en train de chanter (capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de cette performance, octobre 2012, Marie Lorin)

Cette performance s'est déroulée au milieu des gens ce qui a donné lieu à des interventions extérieures spontanées. Un jeune Thioubalo intervint longuement pour faire du *sappaade*, ce qui lui permit à la fois de faire valoir ses connaissances et son art de la parole mais aussi de soulager le poète qui chantait sans interruptions depuis déjà de longues minutes.

Cette performance permet au chanteur de débiter un long itinéraire au bord du fleuve et qui continuera lors de la seconde performance. Après les formules d'ouverture d'usage qui rendent hommage à Guélâye Âli Fâl, il se présente lui-même comme son descendant et salue ses propres ancêtres :

ko Siley Dawa Pennda,
biido Caka Julla Mbarke

c'est [moi] Soulèye Dawa
Penda, l'enfant de Thiaka
Dioula Mâma de Takoyèl et de

Maama Takoyel e Hawo Booy

Hawo Bôye

Soulèye Dawa Penda est son propre nom, Thiaka Dioula Mâma et Hawo Bôye sont les noms de ses parents et Takoyèl (situé non loin de Wending) leur village d'origine. Sa présentation personnelle est suivie par celle de ses accompagnateurs du jour, Iba Maal et moi-même :

ee yoo Marie Lorin

oh Marie Lorin

oo ee debbo Pari oo ee
leydi annasaara

oh la femme de Paris, le
pays des Chrétiens

mbodo wondi ee Iba Maal

je suis avec Iba Maal

Iba Habi Jam Demmba

Iba Habi Diam Demba

gorko mo Duwoyra wuro
Njaaguru Buubu

l'homme de Douwoyra, le
village de Ndiâkourou Boûbou

wuro Sammba Ndere e
Njaaguru Banna, Wuro Ceerno
Gala Elimaan Coofi

le village de Samba Ndéré
et de Ndiâkourou Bana, le
village de Thierno Gala
Elimâne de Thiôfi

Je suis moi-même citée avec mon nom et mon pays d'origine. Iba Maal est présenté par son nom et par le nom de sa mère, Habi, et de son grand père maternel Diam Demba, lui-même Diâltâbéde son village près de Wending. C'est ensuite Podor qui est cité par son surnom, Douwoyra et par certaines de ses figures fondatrices Ndiâkourou Boûbou, Samba Ndéré, Ndiakourou Bana et Thierno Gala Elimâne. Quand à Thiôfi, c'est le nom de l'un des plus vieux quartiers tôrôdo de Podor.

Souleymane enchaîne sur quelques figures poétiques communes à tous les chanteurs de Pékâne sur la localité de Wending qui marque la frontière est de l'Île à Morfil. Il passe ensuite à la présentation du lieu dans lequel la performance se déroule, Gayô et à la louange de ses habitants.

doo ko doo woni maayel Gayoo	ici, c'est ici qu'est le petit fleuve de Gayô ¹⁰⁸
nyippi e maayo	il s'est jeté dans le fleuve Sénégal
oo wuro Si Aamadu am	le village de mon Si Amadou
doo burnoo e Korakaaji	ici c'est mieux que Korkâdji

Gayô est présenté par ses caractéristiques géographiques. Son rattachement au fleuve Sénégal est mentionné par le jeu phonique entre *maayo* et *maayel*, littéralement le fleuve (le fleuve Sénégal) et le petit fleuve (le défluent Gayô). Si Âmadou est le nom du Diâltâbé de Gayô chez qui nous sommes descendus avant la performance elle-même. Une fois cette séquence introductive passée, Souleymâne Sall débute son long itinéraire poétique qui durera le long des deux séquences. Cet itinéraire débute à Ngaolé à l'ouest de l'Île à Morfil près de Podor, pour finir à la fin de la seconde séquence à Boguël. Entre-temps ce sont près de 180 villages et lieux-dits qui auront été chantées ainsi que des rivières, des champs et des mares.

La deuxième performance eut lieu quelques minutes plus tard après un petit temps de repos. De la même façon que pour Souleymâne Maal, nous avons embarqué sur deux pirogues pour que S.Sall puisse chanter son Pékâne depuis la pirogue. Il choisit d'ailleurs de monter dans la pirogue la plus traditionnelle, celle faite dans un seul rondin de bois, alors que celle où je pris place pour filmer était d'une fabrication plus récente. Cette deuxième performance aduré près de 23minutes, il était 13h lorsque nous l'avons réalisé, le soleil était harrassant. Durant toute la performance, les pirogues ont navigué sur le Gayô en crue. Une fois à terre, Souleymâne a continué de chanter quelques temps pour les villageois, avant de conclure.

¹⁰⁸ Gâyo : bras du fleuve Sénégal qui se trouve sur l'île à Morfil. La performance a lieu sur le Gâyo.



Figure 35: Souleymane Sall au milieu en train de chanter dans une pirogue qui navigue sur le Gayô (capture écran réalisée à partir de la vidéo de la performance, octobre 2012, Marie Lorin)

Là encore, la mise en scène fut un élément essentiel et très réfléchi de la performance. Souleymane veilla à prendre la pirogue qui rappelle le plus la culture thioubalo et a porté l'attribut du thioubalo, la pagaie dont il a usé comme d'un accessoire pendant toute la performance. À mesure que le chant avançait et gagnait en intensité, Souleymane s'est levé dans la pirogue montrant ainsi à quel point voguer sur l'eau lui était familier, s'imposant peu à peu comme le maître de l'eau et de la pirogue.



Figure 36 : Souleymane Sall en train de chanter debout dans la pirogue (capture écran réalisée à partir de la vidéo de la performance, octobre 2012, Marie Lorin)

Cette seconde séquence commence comme la première par une formule d'ouverture, mais cette fois il insiste dès les premiers vers sur la localité qui nous accueille, prenant appui sur le paysage pour déployer son chant.

oo nyende ngarmi e
maayel Gayoo mbodo yinoo
cubalooji e daande maayo

oo cubalooji ee daande
maayo

aujourd'hui, je suis arrivé
au petit fleuve de Gayô, je
cherche des villages de
soubalbés au bord du fleuve

des villages de soubalbés
au bord du fleuve

Comme pour Souleymâne Maal, le fait d'être sur le fleuve semble avoir une influence directe sur le chant, comme si le paysage faisait une irruption beaucoup plus directe dans la poésie lorsque le chanteur navigue sur le fleuve. La présence de deux pirogues, celle qui le transporte, et l'autre, invisible à l'écran, depuis laquelle je filme, dans les deux cas conduites par des Soubalbés de Gayô permet au chanteur de mettre en avant dès les premiers vers ces villages de soubalbés qui jalonnent le fleuve et sur laquelle portera la performance.

Il enchaîne ensuite sur des formules d'hommage à Guélâye et à ces ancêtres, une façon de rappeler et revendiquer l'héritage du maître du Pékâne

maayo hedīnoo Aali
Hammadin

Aali Sammba Aali Moodi
Cubbu Kenen Aali Maamuudu
wonnou Gelaay Aali Faal

le fleuve écoute Âli
Hamadine¹⁰⁹

Âli Samba Âli Môdi¹¹⁰
Thioubou, KénèneÂli
Mâmoûdou¹¹¹, les ancêtres de
Guélâye Âli Fâl

¹⁰⁹ Âli Hamadine : il s'agit de Guélâye Âli Fâl, celui qui a initié le pékane contemporain.

¹¹⁰ Hamadine Samba Âli Môdi: nom du père de Guélâye Âli Fâl.

¹¹¹ Thioubou, Kénène, Âli Mâmoûdou: ancêtres de Guélâye Âli Fâl.

Cette introduction est plus courte que lors de la première performance puisqu'il enchaîne directement avec la suite de son itinéraire en débutant par Wâldé, village d'origine d'un des héros épiques chanté par Guélâye Âli Fâl, Hamé Birom Môdi Komé, pour poursuivre avec le village qui suit Môdi Arafa. L'itinéraire reprend là où il s'était arrêté lors de la première séance, le voyage continue durant toute la séquence. Souleymâne dans cette séquence a introduit trois passages de *sappaade* dans son chant.

Personne ne réalisa de *sappaade* pendant cette performance, les conditions ne s'y prêtant pas puisque les Soubalbés présents étaient occupés à naviguer. Souleymâne m'a confié ensuite avoir été très fatigué par cette absence d'aide l'obligeant à chanter sans pause. C'est pourquoi il a lui-même introduit dans son chant des séquences de *sappaade*, qui lui ont permis d'opérer des ruptures de rythme, des pauses poétiques dans cette longue séquence. Ces moments de *sappaade* ne sont pas très longs comparativement à ce que le jeune thioubalo avait produit lors de la première séquence. En revanche, Souleymâne Sall les place à des moments où la fatigue commence à se faire sentir, notamment au milieu de la performance, des vers 137 à 149, puis des vers 187 à 209. Il finit sa performance par une séquence de *sappaade* des vers 487 à la fin. Dans ce cas, il est descendu à terre et chante devant les villageois regroupés. Cette séquence de *sappaade* fut accompagnée de toute une gestuelle mimant un combat entre un Thioubalo et une créature aquatique, crocodile ou hippopotame. Cette séquence de *sappaade* est clairement issue de son héritage familial puisqu'en plus des incantations et onomatopées propres au combat fictif en train de se mener, de nombreux ancêtres de Souleymâne ainsi que son village d'origine, Takoyèl sont nommés. Cette dernière séquence est une façon de rappeler que sa famille compte de grands Soubalbés.

Ces deux performances sont extrêmement riches. Souleymâne Sall a puisé dans ses ressources poétiques et physiques pour livrer ce morceau de bravoure chantée. Il nous a emmenés dans son itinéraire poétique, prouvant non seulement ses talents de chanteur et de poète mais aussi ses grandes connaissances de la région du fleuve Sénégal qu'il traverse dans sa poésie. Près de 300 kilomètres de paysage sont détaillés et arpentés poétiquement.

3-3-2- *Un vision créatrice de la transmission orale*

Souleymane Sall a développé un rapport très créatif par rapport à l'héritage de Guélâye. S'il assume l'héritage du maître, et cela est visible dans les textes, il revendique tout autant l'aspect créateur de sa performance. Il m'a répété à plusieurs reprises que ces performances étaient des créations et qu'il ne faisait pas que reprendre Guélâye mais au contraire s'appuyait sur Guélâye pour créer.

Cette influence revendiquée est dite clairement dans les textes où Guélâye est régulièrement cité mais pour ce qu'il est, un initiateur, un maillon important dans la chaîne de transmission que les poètes actuels assument et dont ils suivent l'exemple en créant eux-mêmes. L'exemple qui suit est issu de la première performance de Souleymane Sall. Il s'agit de l'introduction puisque ce sont les vers 3 à 11 :

bisimillahi Daabo Yero,
Samma Saago Dewo Lamin

Saago mo Teggu Mbanyi,
Saago mo Manti Mbanyi,
Saago mo Antumaani Mbanyi

funnaange e hirnaange,
rewo e worgo e ngudaan

maayo hedino Aali
Hammedin Aali

Samma Aali Moodi,
Cubbu, Kenen, Aali
Maamuudu, oo wonnoo
Gelaay Aali Faal

ko kanko wiino

so jone mawnii, jone
hoy'ee, yoo jom-jone jonyi gila

bissimilahi Dâbo Yéro
Samba Sâgo Déwo Lamine

Sâgo dont Tégou Mbagni
est issu, Sâgo dont Manti
Mbagni est issu, Sagô dont
Antoumâni Mbagni est issu

à l'est et à l'ouest, au nord
et au sud, au centre

le fleuve a écouté Âli
Hamédine Âli

Samba Âli Môdi, Thioubou,
Kénène, Âli Mâmoûdou, les
ancêtres de Guélâye Âli Fâl

celui qui a dit :

quand un enfant astucieux
a grandi, l'enfant astucieux

jone na wuuri

nde nyemtinoobe bee
nyemtinoobe

ko Siley Dawa Pennda,
biido Caka Julla Mbarke
Maama Takoyel e Hawo Booy

n'est plus nourri à la main, il
faut que celui qui a cet enfant
astucieux le mette de côté
durant sa vie

ceux qui ont imité ceux qui
avaient eux-mêmes imité

c'est [moi] Souleye Dawa
Penda, l'enfant de Thiaka
Dioula Mâma de Takoyèl et de
Hawo Bôye

Dans ces vers, Souleymâne explique le principe de transmission sur lequel il fonde son ascendance poétique avec Guélâye. Il commence d'abord par citer Dâbo Yéro, grand ami de Guélâye qui l'a aidé lors de toute sa carrière en le finançant et en le soutenant par l'organisation de soirées. Souleymâne cite ensuite les ancêtres de Dâbo Yéro, Samba Sâgo Déwo Lamine, et ses descendants, Tégou Mbagni, Manti Mbagni, Antoumâni Mbagni, c'est une façon de l'honorer. Il cite ensuite les points cardinaux, ce qui est couramment fait par les chanteurs de Pékâne, une façon aussi d'ancrer sa poésie dans la géographie. La phrase suivante cite directement Guélâye par l'un de ses surnoms Âli Hamédine Âli et cite ensuite son père Samba Âli Môdi et ses ancêtres, Thioubou, Kénène et Âli Mâmoûdou. Les phrases suivantes ont une portée proverbiale et bien que mystérieuses à la première lecture, elles expliquent clairement la façon dont Souleymâne Sall envisage la transmission du Pékâne. Il s'agit d'expliquer que lorsque l'on est responsable, chef, il est nécessaire de faire connaître son successeur pour qu'il n'y ait pas de contestation possible à l'avenir. En l'occurrence, ces phrases font référence aux responsables du Pékâne. Elles disent que le chanteur de Pékâne est l'héritier de ceux qui l'ont précédé et que ce dernier doit dire de qui il est issu. C'est ce que fait Souleymâne Sall dans la dernière phrase, il se cite lui-même, Souley Dawa Penda, ainsi que ses parents Thiaka Dioula Mâma, originaire du village de Takoyèl et Hawo Bôye, sa mère. Souleymâne fut initié au Pékâne par son oncle, Hammadi Aïssé, célèbre chanteur de Pékâne, lui-même disciple

de Guélâye. Hammadi Aïssé était un des *nyemtinooobe*, un des imitateurs de Guélâye, tout comme Souleymâne est l'un des *nyemtinooobe* de Hammadi Aïssé. L'imitation ici encore n'est pas la reprise à l'identique mais une certaine idée de continuité poétique où les nouveaux chanteurs s'appuient sur leur prédécesseurs pour inventer de nouvelles formes, en l'occurrence pour le Pékâne, de nouveaux itinéraires poétiques.

3-3-3- Valorisation d'un itinéraire personnel

L'écoute des deux performances de Souleymâne Sall montre que l'inspiration principale de sa poésie est son itinéraire, son errance poétique au bord du fleuve Sénégal et de ses défluent. Toute sa poésie cherche à retranscrire ses incessants parcours au bord du fleuve, à valoriser un itinéraire personnel du poète. Souleymâne a passé sa vie de chanteur à marcher au bord du fleuve, à parcourir chaque village de Soubalbés de son parcours pour y chanter et en apprendre l'histoire. C'est cet itinéraire qu'il retranscrit tout au long de ses poèmes.

Cet aspect est visible dans la structure même de ses performances. L'itinéraire est travaillé et donne le cadre dans lequel la poésie se déploie. Il y a une véritable logique de la marche. Je reviendrai plus en détail sur cette structure dans la troisième partie de cette étude. Mais dès à présent, plusieurs observations peuvent être faites pour illustrer la personnalisation de cette poésie.

Le Pékâne est un chant, le rythme et la musicalité y sont prépondérants. Or les vers sont très souvent rythmés par des anaphores en début de vers. Ces anaphores sont souvent des verbes de mouvements conjugués à la première personne et à l'accompli général ou relatif, aspects utilisés en peul pour marquer un procès achevé.

L'exemple qui suit montre l'usage que fait le poète de ces anaphores¹¹² :

toolmi Sulima Daabaaye

ndewmi e Jammi Njuur

je me suis aligné au niveau
de Soulima Dâbâye

je suis passé par l'arbre
jammi Ndioûr

¹¹² Souleymâne Sall, Séquence 1, v 76-83

ngarmi e ceenal Sire e
Kummba

ɗoo mi naatii Daabaayi

njippiimi ee Nyas Aadama
Mammadu Koor

ɗoo mbayniimi e Daabaayi,
ngarmi e caanngol Hammaane
Mbañu

ɗoo ndewmi e Jammi Siley
Demmba Wadda

telliimi e tufnde Jammi

je suis arrivé à la plage de
sable de chez Siré et Koumba

ici je suis entré à Dâbâye

j'ai logé chez Nyasse
Âdama Mamadou Kôr

ici j'ai dit au revoir à
Dâbâye, je suis arrivé à la
rivière de Hamâné Mbagnou

ici je suis passé par l'arbre
jammi Silèye Demba Wada

je suis descendu sur la
berge de l'arbre *jammi*

Tous les vers de ce passage commencent par des verbes de mouvement à la première personne et à l'accompli. Ce passage n'est pas une exception, plusieurs centaines de vers répondent au même schéma. Ces verbes placés au début du vers sont particulièrement accentués par la voix du poète qui commence chaque phrase par des notes plus hautes et plus fortes pour souvent finir le vers sur des notes plus basses. C'est donc sur le mouvement qu'il insiste et sur un mouvement exprimé à la première personne. C'est son itinéraire qu'il narre ce qui contribue à le mettre en tant que marcheur, au centre de sa propre poésie. Tous ces vers sont suivis par des noms de lieux différents, ou par des noms de personne chez qui il a logé lors de son périple.

Wending, lieu dont l'image poétique héritée de Guélâye avait été abondamment reprise par Souleymane Sall ne fait ici l'objet que d'une phrase. Preuve que dans l'itinéraire de Souleymane Sall, Wending est une étape comme une autre¹¹³:

ɗoo Wenndiñ e mali booli

ici à Wending, là où se
réunissent de nombreux

¹¹³ Souleymane Sall, sequence 2, v 208-210

pale Ngoya Salsalbe

Yeje e sooriingo

hippopotames

les jardins au bord de l'eau
Ngoya des membres de la
famille Sal

Yédié là où le fleuve s'agite
pendant l'hivernage

Wending est rappelé avec son Diârâlé, une forme de devise que l'on retrouve à chaque fois que ce lieu est nommé, « *mali booli/là où se réunissent de nombreux hippopotames* » mais ensuite ce sont les jardins de la famille du poète qui sont nommés « *pale Ngoya* », puis le poète enchaîne avec une rivière qui est située non loin de là. Dans cet extrait Wending est mentionné comme d'autres localités, il s'agit d'une étape au milieu d'autres. Le village est cité en fonction d'un paysage réel, non pour rappeler Guélâye mais pour insérer ce lieu dans l'itinéraire en cours du poète.

Cet itinéraire personnel est perceptible aussi lorsque l'on cherche à comprendre qui sont les personnes citées. Lors de mes entretiens avec Souleymane Sall, j'ai repris chaque nom de personne pour savoir de qui il s'agissait, tous ont donc été clairement identifiés ce qui m'a permis de conforter encore un peu plus l'idée que sa poésie est le fruit de ses rencontres et voyages. Or ces rencontres ne sont pas seulement celles de notables connus de tous qu'il serait utile de louer pour s'assurer leur faveur. La poésie est aussi le moyen de louer des rencontres plus anonymes, de louer la tendresse et la douceur qui s'expriment communément tout au long du fleuve et qui contribuent aussi grandement à la beauté de ce voyage poétique. L'exemple qui suit est révélateur de cet aspect moins visible¹¹⁴ :

njiimnoomi e Banol Bookar
Asaa Gollook

j'ai chanté les louanges de
Banol Bôkar Assâ Golôk

¹¹⁴ Souleymane Sall, Séquence 1, v 114

Souleymane Sall m'a expliquée que Banol Bôkar Assâ Golôk était un enfant rencontré dans le village de Donaye qu'il cite juste avant. Cet enfant lui a réservé un accueil très chaleureux lors de sa venue dans le voyage, raison pour laquelle il a décidé de le chanter. Il fut très marqué par cette rencontre et par la chaleur exprimée par l'enfant. Le Pékâne n'est donc pas seulement la glorification des puissants et autres notables, il est aussi la glorification d'autres valeurs telles que la douceur et la tendresse véhiculées au bord du fleuve. Le poème devient ainsi implicitement l'expression de la gratitude du poète, un retour d'affection, une façon d'immortaliser ces sentiments.

3-3-4- Récit de vie

Lors de notre première rencontre Souleymane Sall était chanteur de Pékâne à plein temps. Célibataire, il passait son temps à marcher de village en village pour se produire et apprendre. C'est en marchant qu'il était venu à Podor et en marchant qu'il avait poursuivi sa route. Souleymane est originaire de la région de Wending, à l'extrême est de l'Île à Morfil. C'est lors de l'une de ses tournées qu'il a cherché à rencontrer Iba Maal, dont la famille maternelle est liée à celle de Souleymane. Ce dernier a voulu le rencontrer pour en apprendre plus sur sa propre famille et sur la localité de Podor dont Iba est responsable.

Souleymane fut formé au Pékâne par Hammadi Aïssé, célèbre chanteur de Pékâne, disciple de Guélâye.¹¹⁵ Il est le premier de sa famille à s'être consacré au Pékâne, tous ses parents sont des Soubalbés pratiquant la pêche. L'œuvre de Guélâye est aussi une inspiration majeure pour Souleymane. Il voyage avec un lecteur d'enregistrements dans lequel il écoute les cassettes de Guélâye dès qu'il prend un moment de repos. Pendant que nous travaillions, lors des pauses, souvent la voix de Guélâye retentissait depuis la chambre de Souleymane. Toute sa vie tourne autour du Pékâne, il fut très longtemps entièrement consacrée à son art.

Cependant, lors de notre seconde rencontre, en décembre 2014, sa vie avait considérablement changé. En effet, il a aujourd'hui cessé de marcher pour s'installer

¹¹⁵ Hammadi Aïssé Djool, dont l'un des dvd est présenté dans la partie précédente consacrée à la circulation audiovisuelle des oeuvres de Pékâne).

hors du Foûta, à Dakka, village situé au sud de Tambacounda à plus de 700 km de Podor. Il est maintenant le disciple (talibé) d'un maître coranique (Cheikh, Marabout). Il travaille pour lui et suit ses enseignements. Le marabout pourvoit en retour à ses besoins et à ceux de sa famille proche. En effet, Souleymâne s'est marié dans la concession du marabout, et est désormais père de famille. Visiblement, il continue de chanter le Pékâne à Dakka puisque d'autres Soubalbés ont suivi la même voie que lui et se sont aussi affiliés au même guide spirituel. J'avais demandé à Iba de faire venir Souleymâne Sall afin de pouvoir travailler avec lui sur l'annotation de mes textes. Il s'agissait principalement d'obtenir des indications sur les nombreux lieux et personnes cités dans ses poèmes. Le faire venir fut compliqué, il fallut d'abord le localiser, Iba ignorait la reconversion de Souleymâne en talibé. Souleymâne a ensuite dû obtenir l'autorisation de s'absenter auprès de son Cheikh puis faire le voyage jusqu'à Podor, ce qui lui a pris quatre jours de transports chaotiques. Dès son arrivée, il m'a dit devoir partir trois jours après pour retourner auprès de son marabout, après un petit détour à Wending pour voir ses parents. Nous nous sommes donc mis immédiatement au travail et n'avons pas arrêté pendant des heures de réécouter les films et de retravailler transcription et traduction.

Il n'a pas été facile de connaître les raisons pour lesquelles il a arrêté le Pékâne. Il s'agit en fait de plusieurs éléments qui l'ont conduit à ce changement si radical. Il a d'abord voulu fonder une famille. Or, la vie d'un chanteur de Pékâne ne s'accorde que très peu avec celle de chef de famille. Il était auparavant toujours sur la route et connaissait lui aussi des difficultés à subvenir à ses besoins, ce qui rendait ses propositions de mariage peu sérieuses aux yeux des parents des jeunes femmes convoitées qui bien souvent préféraient marier leur fille à un homme dont la situation était plus avantageuse. Dans son nouveau foyer, il a pu se marier et fonder une famille dont il assure les besoins. L'aspect religieux est aussi un facteur déterminant dans son changement de vie. Les Soubalbés sont musulmans, certains d'entre eux ont même acquis une renommée de lettrés, notamment Cheikh Bâba Ndiongue, le fondateur de la Mosquée de Podor, dont les descendants exercent toujours les fonctions de guides religieux. Cependant les Soubalbés n'ont pas la réputation d'être les musulmans les plus orthodoxes. La relation magique qu'ils entretiennent avec le fleuve, bien que

souvent associée de façon synchrétique à leur appartenance à l'Islam, est parfois jugée comme non orthodoxe voire contraire à une vision plus rigoriste de la religion. Or le Foûta est une terre d'Islam. Le dernier régime local avant l'arrivée des colons puis les Indépendances était une théocratie que les Tôrobés avaient institué suite à leur révolution maraboutique. Les exemples de pratique orthodoxe ne manquent donc pas, et c'est vers ces exemples que Souleymâne Sall s'est tourné. Il a donc migré et s'est mis au service d'un marabout. Auparavant fumeur et poète de l'eau à la vie bohème, il est devenu un homme pieux respectant à la lettre les enseignements de son guide spirituel auprès duquel il passe l'essentiel de son temps.

Cela dit, même si sa vie a changé, au fil des deux jours de travail, j'ai pu constater que la passion du Pékâne anime toujours Souleymâne Sall, il m'a dit parfois chanter pour d'autres Soubalbés venus comme lui s'installer auprès de son marabout. La relecture que nous avons faite de ses performances fut particulièrement riche et instructive pour moi. C'est de ses performances que l'essentiel des analyses de la troisième partie de cette étude qui porte sur l'aspect géopoétique de cette poésie sera issue.

3-4- PERFORMER LE PEKANE

Avant de tenter une analyse plus strictement géopoétique des performances de ces deux poètes, il semble nécessaire de faire un point méthodologique sur la question de l'image et de la mise en scène de ces performances. En effet, ma première rencontre avec Iba, séjour qui coïncide avec ma première utilisation d'une caméra, a constitué un tournant méthodologique dans ma pratique d'enquête. Je suis déjà revenu sur le changement de statut de la parole donnée devant une caméra, j'aimerais ici faire un point sur les liens entre poésie et image, pour comprendre en quoi l'audio-visuel, la pratique de la prise d'image et de son peut avoir une influence importante sur la pratique poétique elle-même, sur la réception des textes et sur leur sens.

La première notion que je voudrais mettre en avant est celle de mise en scène comme co-production qui implique tous les acteurs, informateurs, poètes mais aussi chercheur.

En effet, filmer une performance relève toujours d'un choix, d'un point de vue exprimé par celui qui filme, en l'occurrence moi, chercheuse en littérature assistant pour la première fois à une performance de Pékâne avec Souleymâne Maal, puis à une deuxième avec Souleymâne Sall. Mais dans le cas de ces performances, ce point de vue fut fortement influencé par les conseils de mes informateurs et notamment d'Iba Maal qui m'accompagnait lors des prises de vue.

Cette influence s'est ressentie lors de la mise en scène des performances elles-mêmes. Ces performances furent provoquées, elles ont lieu parce que mon collaborateur l'a demandé aux poètes et que j'ai appuyé cette demande. Il ne s'agit donc pas de performance en contexte traditionnel, une séance de pêche, de chasse, une cérémonie particulière par exemple. Dès le début donc, il a fallu construire les conditions de ces performances, en choisir le décor, les acteurs et le déroulement.

Ces choix participent pleinement du rendu final. Je ne suis pas responsable de ces choix, je n'ai fait que filmer et valider ce qui m'était proposé. Or, il est évident que le résultat final porte l'empreinte d'une mise en scène voulue par les poètes eux-mêmes, mon collaborateur Iba Maal, les habitants des localités où nous avons réalisé les films, et moi-même dans mes choix de cadrages, de plans.

L'analyse de la mise en scène des différentes performances révèle certaines volontés implicites ou plus explicites qui ne peuvent être comprises si l'on ne considère pas l'enquête dans son ensemble, c'est-à-dire les deux années où les performances ont été filmées mais aussi les deux années suivantes qui ont servi à collecter d'autres types de matériaux audio-visuels.

Chaque poète a évolué sur deux terrains différents : la terre, où ils chantaient en marchant, et l'eau où ils chantaient en naviguant sur des pirogues. Ces deux aspects correspondent à la pratique des chanteurs de Pékâne eux-mêmes qui parcourent les bords du fleuve en marchant et à celle des Soubalbés qu'ils chantent et qui naviguent sans cesse sur le fleuve lui-même. Cela correspond aussi aux différents espaces chantés par les poètes, l'eau dans toutes ses dimensions : fleuve, rivières, mares etc et la terre : villages, hameaux, champs etc. Chaque poète a ainsi pu chanter devant un auditoire en performant dans les villages où nous nous arrêtions, ces performances ont ravi les riverains présents qui ont insufflé une énergie aux chanteurs et les ont

encouragé à continuer. Les performances sur le fleuve leur permettait d'explorer un autre aspect de leur pratique poétique, sa connexion avec une nature aquatique dont la beauté et les aspérités sont au cœur du Pékâne. En chantant sur le fleuve, ils bénéficiaient de l'énergie insufflée par ce paysage si souverain. La mise en scène des différentes performances permettaient de montrer les différentes énergies dont peuvent s'inspirer les chanteurs, les différentes façons aussi de parcourir l'espace, en marchant ou en naviguant.

Le choix des localités où les performances se sont déroulées a aussi un sens important et participe pleinement de cette entreprise de mise en scène. En effet, Doué comme Gayô sont des endroits carrefours. Il s'agit d'endroits chargés d'intensité puisque dans les deux cas le fleuve Sénégal donne naissance à l'un de ses défluent. Ce genre de lieu est très impressionnant car porteur d'une grande force liée à l'eau. Cette force concourt à la beauté du chant des poètes dont l'intensité entre en écho avec celle du paysage.

La mise en scène eut lieu pendant les performances mais aussi durant le reste de l'enquête. En effet, la caméra fut l'outil principal de travail durant tous mes séjours. Or le travail de prise d'image ne fut pas seulement réalisé lors des performances elles-mêmes. En compagnie d'Iba et de différents interlocuteurs, nous avons réalisé tout un travail de documentation hors texte pour éclairer les performances. Chaque lieu-type fut ainsi filmé et photographié : les différents types de berges, les mares, les rivières, les champs. Le fait de revenir à des saisons différentes m'a permis de mesurer les effets de la crue et de la décrue du paysage. La performance de Gayô fut faite alors que le fleuve était largement sorti de son lit, un retour sur le même lieu m'a permis d'obtenir des images alors que le fleuve était retourné dans son lit en laissant les champs à sec alors qu'ils étaient immergés sous l'eau pendant la performance. J'ai aussi filmé plusieurs séances de pêche me permettant d'illustrer certains aspects du Pékâne. Nous avons aussi réalisé un glossaire botanique illustré pour savoir quelles étaient les plantes citées par les chanteurs et si ces plantes existaient toujours. Des localités proches de Podor et citées dans le Pékâne ont aussi été visitées et filmées.

Toutes ces prises de vue avait pour objet de documenter au mieux les performances de Pékâne. Il s'agissait de faire en sorte, qu'au-delà du film de la

performance elle-même, il y ait aussi d'autres types de matériaux audio-visuels pour compléter la performance, pour parfaire la mise en scène. Ce travail fut fait en collaboration. Une fois les textes enregistrés, nous avons établi un programme de travail avec Iba pour pouvoir illustrer ces performances, les insérer dans un contexte plus large, celui du fleuve et de la communauté thioubalo.

CONCLUSION PARTIE 2

Le Diârâlé a su trouver de nouveaux contextes de production ainsi que de nouveaux supports de diffusion ce qui montre qu'il a su se perpétuer au-delà de Guélâye Âli Fâl et que des manques importants sont encore à combler dans les recherches menées sur le Pékâne. En tant que poésie descriptive attachée au fleuve et à la communauté thioubalo, le Diârâlé apparaît bel et bien aujourd'hui comme un genre vivant et dynamique. De manière plus détaillée, la troisième partie de cette étude mettra en évidence ce lien étroit avec un paysage fluvial en pleine mutation.

Partie 3- Le Diârâlé : du nomadisme d'une poésie paysagère

Les deux premières parties de cette étude avaient pour but de montrer que l'ensemble des productions littéraires des Soubalbés fonctionnaient en réseau, et que dans ce réseau, le Diârâlê jouait bien souvent le rôle de connecteur en intégrant la diversité des récits et formes poétiques présentes dans cette littérature, et surtout en permettant à ces différentes formes de circuler en dehors de leur contexte premier de production. Il s'agissait aussi de montrer que ce réseau poétique était en perpétuel mouvement grâce à l'émergence d'une nouvelle génération de poètes qui, bien qu'assumant pleinement l'héritage de Guélâye Âli Fâl, actualisent sa poésie et mettent leur itinéraire personnel au cœur de leur création poétique.

La complexité du Diârâlê réside dans l'abondante présence de noms propres, ce qui l'ancre profondément dans une géographie locale. En plus de l'enregistrement, de la transcription et de la traduction des textes, mon travail principal a donc consisté à annoter les noms propres qu'il a fallu identifier. Dans les textes de Souleymâne Sall, j'ai recensé près de 300 noms de lieux : villages, champs, berges, mares, rivière etc. C'est pourquoi dans cette troisième partie, partant d'une démarche géopoétique, je m'efforcerai de mettre en avant les liens entre Diârâlê et paysage. Comment le Diârâlê contribue à construire des représentations du paysage fluvial ? Quelle portée peut avoir une telle démarche poétique, profondément ancrée dans un environnement et dans une société à l'heure où ces derniers sont en pleins bouleversements ?

Le premier chapitre s'attardera sur l'aspect connectif du paysage décrit dans le Diârâlê. A partir des concepts de « rhizome » et de « milieu » développés par Deleuze et Guattari dans « *Milles plateaux* » (Deleuze et Guattari, 1980), nous verrons comment la « pensée paysage » (Collot, 2011a) du Diârâlê se développe en mettant en avant des alliances entre différents éléments, et comment ces alliances utilisent l'eau comme principe connectif, comme milieu permettant la mise en relation des localités sans rapport hiérarchique mais plutôt dans une optique de conjonction. À partir d'une analyse pragmatique des performances, ce premier chapitre s'efforcera donc de recenser les différents types de paysages présents dans le Diârâlê et de montrer leur fonctionnement rhizomatique où l'eau joue un rôle si important. La fonction cartographique de cette poésie nomade sera mise en lumière.

Le deuxième chapitre posera l'hypothèse de la performativité d'un tel discours poétique dans un contexte de bouleversements environnementaux radicaux. Quels sont ces changements environnementaux et comment ont-il été portés par des discours remettant en cause les fondements d'une gestion autochtone du fleuve ? Dès lors comment le Diârâlê peut-il être considéré aujourd'hui comme un discours de lutte ?

CHAPITRE 1- LE DIARALE, UNE DESCRIPTION RHIZOMATIQUE DU PAYSAGE FLUVIAL

La volonté de dessiner par les mots et le chant le paysage de la vallée du fleuve Sénégal est au centre de l'entreprise poétique des chanteurs du Pékâne et en particulier des séquences de Diârâlê que je présente dans cette étude.

La notion de paysage est reprise ici dans différentes acceptations. Le courant géopoétique symbolisé par l'œuvre de Kenneth White, *L'esprit nomade* (White, 2008), mais aussi par les études de Michel Collot (Collot, 2011a) et de Bertrand Westphal (Westphal, 2000, 2007) dans le monde universitaire nous permet d'introduire des liens disciplinaires entre géographie et études poétiques. Collot utilise le terme « paysage » pour désigner à la fois un milieu naturel et un milieu social, mais aussi la façon dont le milieu naturel est représenté dans l'imaginaire commun de ses habitants.

Dans le Diârâlê, le paysage est défini par sa multiplicité et par sa connectivité, connectivité entre les différents éléments qui le composent, connectivité aussi avec les hommes, animaux, plantes qui l'habitent.

Le Diârâlê a pour ambition de décrire ce paysage, mais il ne s'agit pas d'une simple description qui vise à rendre compte exactement du réel, il s'agit d'une description qui participe à la construction du réel, d'une description agissante.

Cette description s'appuie sur la connaissance intime du paysage des poètes. Pour l'avoir parcouru, écouté, observé, les chanteurs de Pékâne rendent compte d'une expérience intime du paysage. Leur chant est d'abord le compte-rendu de leurs voyages au bord de l'eau, dans les terres. Or cette connaissance est particulièrement fine et détaillée. Écouter le Diârâlê revient à expérimenter ce paysage, cette multiplicité de lieux, de personnes, d'expériences de la nature. Le Pékâne est une invitation au voyage, à la navigation, à la découverte d'un espace fluvial complexe, mouvant et habité qui ne connaît pas de début et de fin, mais qui suit des routes,

dessine des lignes et des points. C'est pourquoi la notion de rhizome développée par Deleuze et Guattari me semble particulièrement pertinente pour éclairer le fonctionnement du paysage présenté par le Diârâlé. Le Diârâlé ne propose pas une description verticale du paysage, où un principe premier permettrait d'organiser un espace selon un ordre prédéfini, mais au contraire cette poésie montre l'interconnexion d'une multiplicité d'éléments de différentes natures qui s'allient. Au milieu de tout ces éléments, l'eau s'impose comme la dynamique du milieu, l'élément à partir duquel une multiplicité d'éléments prennent vitesse.

Pour rendre compte de la représentation paysagère proposée par le Diârâlé, nous analyserons les différents éléments qui y sont présents. Amadou Camara dans son article « *Dimensions géographiques de l'épopée. La vallée du fleuve Sénégal dans le Pekaan* » (Camara, 2005), souligne la dimension géographique des toponymes dans le Pékâne (rappelons que contrairement à ce que le titre indique son analyse porte non sur l'épopée mais bien sur le Diârâlé). À partir d'un texte de Guélâye que Camara intitule *Kartal*, il distingue plusieurs types toponymiques inspirés des configurations géographiques. Cette étude est extrêmement intéressante et je reprendrai à mon compte cette typologie élaborée par Camara pour analyser les toponymes présents dans les performances de Souleymâne Sall et Souleymâne Maal et pour montrer l'usage poétique qui est fait de ces liens entre toponymie et géographie.

D'abord, nous verrons la place essentielle tenue par l'eau, force souterraine qui permet de créer des interconnexions. Nous verrons ensuite, la place tenue par les espaces terrestres, puis nous analyserons les espaces frontières. Enfin nous verrons que les espaces sont habités par des hommes, des animaux et des plantes.

1-1- L'EAU : PRINCIPE CONNECTIF

L'eau est la ressource naturelle centrale dans la vallée du fleuve Sénégal. Sans être citée directement, l'eau est une des force motrices de la création poétique à l'œuvre dans le Diârâlé. Mais cette eau n'est pas présentée comme un principe unique, elle est au contraire exploitée poétiquement pour sa diversité, que ce soit dans la représentation ou dans les actions.

L'eau est au centre du Diârâlê proposé par les deux poètes. L'eau est à la fois un élément unifié mais qui s'incarne dans plusieurs paysages-types dont je propose ci-après une forme de typologie. Cette typologie n'a pas pour but une accumulation descriptive mais bien de montrer l'exhaustivité remarquable dont les poètes font preuve. Cette exhaustivité peut avoir une valeur didactique bien sûr. Il s'agit de montrer à l'auditeur bien souvent averti la complexité d'un élément dont les Soubalbés sont les maîtres et par extension la difficulté de la maîtrise de l'eau qui prend différentes formes. Mais cette exhaustivité a aussi une grande valeur paysagère, esthétique. En passant du fleuve à la rivière puis à la mare, en présentant les confluent, les défluent, le poète dessine le paysage, lui donne corps et surtout, il montre la connectivité de tous ces éléments. Chaque élément paysager est dépendant des autres, la mare est dépendante de la rivière qui elle-même est dépendante du fleuve. Ce dernier, quant à lui, aura besoin de l'eau de la pluie pour entrer en crue et alimenter tout ce réseau hydraulique.

Après avoir présenté tous ces éléments, je m'attacherai à montrer comment ils forment un rhizome, et comment c'est précisément ce rhizome, c'est-à-dire ces liens qui sont montrés dans le Pékâne.

1-1-1- Le fleuve

Le fleuve est l'élément le plus saillant du paysage foutanké. Il est à la fois frontière entre Sénégal et Mauritanie, et source de vie dans un paysage marqué de plus en plus par son aridité. Le fleuve Sénégal plus est bien plus qu'une seule réalité géographique dans l'imaginaire collectif thioubalo, il est investi par une multitude de représentations qui sont présentes dans le Pékâne.

Le fleuve est un personnage à part entière, une abstraction qui recouvre une multitude de choses et c'est ainsi qu'il est montré dans le Pékâne. Il n'y a pas l'idée d'un fleuve unique, d'un principe unifié ou d'une image unifiée.

Le fleuve est investi presque religieusement, au moins magiquement. De même que le Tyamaba d'Amadou Hampaté Bâ représente une divinité, le fleuve est lui le réceptacle de représentations magiques. Le fleuve est habité selon les Soubalbés, il

est un monde mystérieux habité de nombreuses lignes de forces invisibles mais qui contribuent à dessiner le paysage.

C'est cette entité finalement très abstraite que l'on retrouve dans le Diârâlé. Le fleuve Sénégal n'est pas personnalisé, il ne porte pas de nom, il est juste nommé comme le fleuve, le *maayo*, contrairement aux autres cours d'eau qui sont eux nommés individuellement. Cette abstraction contenue dans l'absence de nom permet au fleuve d'être investi de représentations différentes au fil du parcours, de se démultiplier.

Il peut ainsi représenté une instance de légitimation pour les chanteurs de Pékâne. Avoir l'oreille du fleuve est le signe que le chanteur est bon, qu'il mérite d'être entendu. C'est le cas de l'exemple suivant issu de la performance de Souleymâne Sall qui évoque Guélâye Âli Fâl pour lui rendre hommage¹¹⁶:

maayo hedīnoo Aali	Le fleuve a écouté Âli
Hammadin Aali	Hamadine Âli

Âli Hamadine Âli est Guélâye Âli Fâl. Cette courte phrase montre tout le respect que les chanteurs contemporains lui témoigne. Alors que normalement, ce sont les chanteurs de Pékâne qui écoutent le fleuve pour le chanter, ici c'est le fleuve lui-même qui écoute Guélâye. Le fleuve est ici personnalisé pour montrer la puissance du chant de Guélâye.

Le plus souvent, c'est l'inverse qui est décrit. Ce sont les chanteurs de Pékâne qui écoutent le fleuve, qui par leur chant, prouvent leur connaissance du fleuve. C'est le cas de l'exemple suivant, lui aussi issu d'une performance de Souleymâne Sal¹¹⁷:

hannde dee ganndo maayo	aujourd'hui, le connaisseur
	du fleuve

¹¹⁶ Souleymâne Sall, Séquence 1, v220

¹¹⁷ Souleymâne Sall, Séquence 1, v350-351

haalana on maayo

parle pour vous du fleuve

Le fleuve devient un terme générique, abstrait, délocalisé, qui englobe l'ensemble du Pékâne. Alors que le Diârâlé permet aux chanteurs de montrer leurs connaissances de la région dans les détails, le fleuve est l'entité abstraite vers laquelle ils peuvent toujours revenir. L'exemple suivant est placé au milieu de la performance de Souleymâne Sall, alors qu'il a déjà chanté de nombreuses localités particulières¹¹⁸.

mi bamta jimol daannde
maayo

j'ai repris mon chant au bord
du fleuve

Le retour au fleuve comme abstraction permet au chant de se réinitialiser, de repartir une nouvelle fois. Le fleuve est le point de retour et de départ qui échappe à la géographie réelle, qui permet d'ancrer chaque itinéraire dans une géographie plus personnelle, une géopoétique qui, bien que reposant sur une connaissance intime de la géographie réelle la recompose selon l'imaginaire de chaque poète.

Le dernier exemple confirme cette portée abstraite et universalisante que la représentation du fleuve Sénégal revêt souvent. Cette expression permet aux poètes de désigner tout Thioubalo en dehors de son nom. C'est une appellation générique¹¹⁹ :

yari maayo taanum
jaaltaabe

celui qui boit le fleuve, le
petit-fils du Diâltâbé

1-1-2- Les défluentes

Contrairement au fleuve Sénégal, les défluentes sont tous nommés individuellement. Le terme générique qui est accolé au nom est *maayel* en poulâr, littéralement le petit fleuve¹²⁰.

¹¹⁸ Souleymâne Sall, Séquence 1, v310

¹¹⁹ Souleymâne Sall, Séquence 1, v337

En bamtii Kundi, Maayel
jeeri

nous avons commencé à
Koundi, au petit fleuve du
Diêri

Le Koundi est un défluent mauritanien qui se sépare du fleuve Sénégal au niveau du village de Dâbâye, près de Podor pour retrouver le fleuve à Wending, confluent où de nombreux cours d'eau rejoignent le fleuve et s'en séparent.

Cette appellation qui les place en parenté directe avec le fleuve les distingue des autres cours d'eau dont le nom en poulâr n'a pas de proximité avec le fleuve.

Cette parenté est parfois très directement mise en avant comme dans cet exemple issu de la performance de Souleymâne Sal¹²¹ où il cite le Nouma, un défluent du fleuve Sénégal, côté mauritanien:

Numa laacel maayo

Nouma la petite queue du
fleuve

Les défluent prennent leur source directement dans le fleuve et font donc la jonction entre le fleuve Sénégal lui-même et les autres sources d'eau de la région, les rivières, les mares, les lacs. Ils constituent des sources hydrologiques de premier plans qui font l'objet d'allusions et de développements dans le Diârâlê. Dans les performances de Souleymâne Sall et Souleymâne Maal, six défluent sont cités : le Doué, le Gayô, le Koundi, le Nguèndi, le Ngalanka, le Nouma.

Le défluent le Doué, est le cours d'eau sur lequel Souleymâne Maal réalise sa performance la plus longue. À ce titre, le Doué fait l'objet de nombreuses allusions dans sa performance. Lors de la présentation des performances, je suis revenue sur la reprise de la formule poétique utilisée par le poète normalement destinée à décrire un autre lieu, Wending, mais que Souleymâne Maal déplace pour décrire Doué. Cette formule est accompagnée par d'autres développements qui viennent décrire de façon plus personnelle ce défluent. La description qui suit insiste sur la faune du Doué. En

¹²⁰ Souleymâne Sall, Séquence 1, v68.

¹²¹ Souleymâne Sall, Séquence 2, v485.

effet, le Doué était réputé pour être un lieu aimé des hippopotames. Cela s'explique notamment par la densité hydraulique particulièrement appréciée par ces animaux, notamment à l'endroit du confluent, c'est-à-dire de l'endroit où le fleuve Sénégal se sépare du Doué.

so ngabu suppitiima, laade
mbada jireeli

ɗoo ngabu e jubordɗi koni
ngabu e doggol, baanaaje ko
malaaje

Duwe dogee ko ngabu

ɗoo Duwe ngoddee ko
ngabu

Duwe ndeenee ko ngabu,
Mali Sammba e diiraango

so ngabu mutii laade
mbemy'a suppitoo, laade
mbada jireeli

ko hayngo furi yaawde

ici, l'hippopotame plonge
dans l'eau, ce qui fait bouger
les pirogues comme des
vagues

ici l'hippopotame qui a des
tresses, l'hippopotame qui a
une cordelette pour attraper
des poissons, les palissandres
du Sénégal sont signe de
bonheur

à Doué est parcouru par les
hippopotames

ici Doué est convoité par
les hippopotames

à Doué, les hippopotames
se rassemblent, il y a
l'hippopotame appelé Mali
Samba, celui qui fait grand
bruit

quand l'hippopotame
s'immerge dans l'eau, les
pirogues font des vagues
quand il émerge, les pirogues
font des remous

c'est le courant qui est le
plus rapide mais le contre-

kono doongo jey manoore

alaa doo 'en kaalaani e
maayo

so mi yimii maayo ma mi
haal jireeli, hannde mi haala
janjaali

courant mérite les louanges

il n'y a rien que je n'ai dit à
propos du fleuve

quand je chante le fleuve, je
dois chanter ses remous,
aujourd'hui je parlerai de ses
joies

Cet extrait commence et se termine par l'idée de mouvement. Que ce soient à cause des mouvements des hippopotames ou bien à cause des courants et contre-courants, Doué est montré comme un lieu de mouvements, où l'eau est en perpétuels remous. Cet extrait met également en avant l'attrait exercé par Doué. Doué est un lieu de ralliement pour les hippopotames, cela est montré par la reprise anaphorique du même vers mais à chaque fois avec un verbe différent à la voie passive « *Duwe dogee ko ngabu/Doué est parcouru par les hippopotames* », « *doo Duwe ngoddee ko ngabu/ici Doué est convoité par les hippopotames* », « *Duwe ndeenee ko ngabu/à Doué, les hippopotames se rassemblent* ».

L'exemple du Nguèndi montre que la connaissance de ces gros cours d'eau peut être une façon de se distinguer pour les chanteurs, une façon de montrer l'étendue de ses connaissances¹²² :

ma won jimdo Ngenndi

tawi anndaa Ngenndi

anndaa maayo

il y aura quelqu'un qui
chante le Nguèndi

alors qu'il ne pas connaît
pas le Nguèndi

qu'il ne connaît pas le
fleuve

¹²² Souleymane Sall, Séquence 1, v274-279.

anndaa ko iwi e Ngenndi	qu'il ne connaît pas ce qui est issu du Nguèndi
ko Geelel yimi Ngenndi	c'est Guêlèl qui a chanté le Nguèndi
ko miin anndi ko iwi e maayo	c'est moi qui connais ce qui est issu du fleuve

La triple reprise de *anndaa* « ne connaît pas » en opposition avec le *anndi* « connaît » final permet de dresser une frontière entre les ignorants, ceux qui ne savent pas mais chantent quand même, et le poète lui-même qui, avec Guélâye, chante le Nguèndi car il le connaît. Connaître le Nguèndi dans ce cas, signifie connaître où il se subdivise, à quels cours d'eau, à quelles mares il donne naissance. Le poète explique toutes ces subdivisions dans les vers qui suivent ce passage. L'exemple du Nguèndi montre que les défluent sont des lieux complexes qui donnent naissance à de nombreux autres lieux, eux aussi habités par l'eau. C'est cette capacité à connaître les liens, à connaître ces défluent comme des connecteurs que les chanteurs de Pékâne mettent en avant. C'est bien la connectivité des défluent que le Pékâne révèle. Les défluent permettent aux chanteurs et aux auditeurs de découvrir tout un monde, à partir des défluent. C'est un nouveau paysage qui se dessine fait d'eau mais pas seulement.

L'exemple du Gayô va dans ce sens. Souleymâne Sall chante le Gayô alors que sa performance à lieu précisément sur le cours d'eau. Or le Gayô est montré là aussi comme une porte d'entrée qui permet de révéler un nouveau paysage¹²³ :

Oo nyende ngarmi e maayel Gayoo mboŋo yinoo cubalooji e daande maayo	aujourd'hui, je suis arrivé au petit fleuve de Gayô, je cherche des villages de soubalbés au bord du fleuve
Oo cubalooji ee daande	Des villages de soubalbés au

¹²³ Souleymâne Sall, Séquence 2, v4-5.

maayo

bord du fleuve

Dans ce passage, le Gayô est une porte d'entrée pour découvrir les villages de Soubalbés qui jalonnent ses rives. Placés au tout début de la performance, ces vers portent sur le contenu du chant à venir mais illustrent aussi la position concrète du chanteur qui est en train de naviguer sur le défluent en pirogue. Les vers ont donc une double résonnance.

1-1-3- Les confluent

Dans ce cadre, les confluent, lieux où les défluent se séparent du fleuve Sénégal, sont vus comme des lieux de redistribution de l'espace. Points de fragmentations, les confluent sont des lieux clés, des carrefours qui hâchent l'espace, le strillent.

L'exemple de Wending, qui revient extrêmement fréquemment, illustrent parfaitement ce rôle de redistribution de l'espace. L'ordre apparent de l'eau est remis en cause mais ce n'est pas le chaos qui en résulte mais plutôt le repos, comme si cette redistribution en rompant l'espace offrait du coup des zones d'ombres dont les habitants peuvent profiter. C'est tout le sens des vers qui décrivent Wending¹²⁴

mi nabmaa Wenndi e
mali booli, Salde gulel maaje

maaje ndenndii e Wenndi

ceerii e Wenndi

je t'emmène à Wending¹²⁵,
là où se réunissent de
nombreux hippopotames,
Saldé, le nombril des fleuves

les fleuves se sont unis à
Wending

ils se sont séparés à
Wending

¹²⁴ Souleymâne Sall, Séquence 2, v183-184.

¹²⁵ Wending: village sénégalais à l'autre bout de l'île à Morfil. De nombreux bras du fleuve se rejoignent là-bas. Podor est situé à l'extrême ouest de l'île tandis que Wending est à l'extrême est. S.Sall est originaire de ce village tout comme la famille maternelle d'Iba Maal.

peccii ceeri mbadii
lukketaaji

mbadii Burle e Jam
Demmba

mburlanii aynaabe,
dammbii dammbanii mi
sippoobe jaawle

Burle e Jam Demmba,
Celeme Naayango

ils se sont divisés et se sont
séparés pour former des trous
d'eaux¹²⁶

ils ont formé Bourlé¹²⁷ et
Diam Demba¹²⁸

ces croisements ont
apporté du repos aux bergers,
ils se sont placés devant et ont
fait barrage pour ceux qui sont
venus vendre le lait et pour les
pintades

à Bourlé de Diam Demba,
Thiéléme et Nâyango

J'analyserai plus tard la construction rythmique très intéressante de ce passage. Dans l'immédiat, c'est la redistribution de l'espace que je voudrais analyser maintenant. Wending et Saldé sont deux villages qui se font face de part et d'autre du fleuve, Wending côté Mauritanie et Saldé côté Sénégalais. L'utilisation du terme « *gulel/le petit nombril* » illustre le côté nourricier de ce confluent. A partir de ce lieu, c'est de nombreuses localités qui seront alimentées en eau. C'est ce que montre la suite du passage qui passe en revue différentes localités issues de ce confluent. Il y a d'abord les cours d'eau eux-mêmes. Le terme « *maayo/fleuve* » est ici utilisé au pluriel « *maaje/fleuves* ». Ce n'est pas un fleuve mais plusieurs, le fleuve se démultiplie à Wending. Il donne naissance à des trous d'eau « *lukketaaji* ». Lors de nos entretiens de travail, Souleymâne Sall m'a expliqué que ces trous d'eau avaient une dimension magique. C'est encore la multiplicité qui est mise en avant avec l'emploi du pluriel.

¹²⁶ *Lukketaaji*: pourrait être une forme plurielle de *luggere* qui signifie littéralement trou d'eau. Selon S.Sall ces trous d'eau auraient une dimension magique.

¹²⁷ Bourlé: hameau sur une de sable, proche du fleuve, côté Sénégal, à côté de de Wending.

¹²⁸ Diam Demba : hameau voisin de Bourlé.

Enfin, en plus de Wending et Saldé, villages proches du confluent, des hameaux sont aussi cités : Bourlé et Diam Demba. Ce confluent n'est pas seulement un espace de diversité paysagère, c'est aussi un espace habité où les villages et hameaux sont relativement nombreux.

Cet aspect nourricier est mis en avant par le jeu phonique entre « Burle » le nom du hameau et le verbe « *mburlanii* » qui signifie apporter le repos. L'espace du confluent en apportant des ruptures paysagères apporte aussi le repos pour les habitants, en l'occurrence les bergers qui peuvent y amener leur troupeau pour s'abreuver et donc le vendeurs de lait qui profite du bien être des troupeaux pour vendre aisément leur marchandise, mais aussi les animaux, ici les pintades.

La segmentarisation de l'espace introduite par les confluent est source de bien être. Du désordre spatial naissent des sources revivifiantes, l'aridité paysagère fait pour un temps place à la profusion.

1-1-4- Les rivières

Alors que le fleuve est souvent montré comme une abstraction, un principe universel, que les confluent permettent la redistribution de l'espace et que les défluent tiennent la place de connecteurs, les rivières et les mares semblent davantage utilisées comme des points d'arrivée, des localités individualisées, des points sur la carte imaginaire des poètes.

Les rivières (*caangol*, pluriel *caali*) font ainsi l'objet de toponymies particulières qui semblent plus ancrées dans une histoire locale.

Les rivières suivantes sont par exemple liées à des personnes ayant marqué l'histoire de la région.

ngarmi e caangol Hammaane
Mbanyu¹²⁹

ici j'ai dit au revoir à Dâbâye,
je suis arrivé à la rivière de
Hamâné Mbagnou¹³⁰

¹²⁹ Souleymâne Sall, Séquence 1, v81.

¹³⁰ Hamané Mbagnou : grand thioubalo de Dâbâye, aujourd'hui décédé fils de Mbagni Moûssé qui vient de Wending mais qui a découvert Dâbâye.

Hamâne Mbagnou est le nom d'un célèbre thioubalo de Dâbâye, son nom a été donné à cette rivière située près de ce village.

Caangol Woonboobe¹³¹

la rivière des membres de la
famille Wone¹³²

Cette rivière près de Matam est, quant à elle, affiliée à une grande famille de Soubalbés de la localité.

Certaines rivières sont nommées d'après d'autres traits du paysage local. C'est le cas pour cette rivière située près du village mauritanien Bélinâbé :

Caangel falo ngo Oole ¹³³

la petite rivière du jardin au
bord de l'eau Ôlé

Cette rivière est nommée d'après le jardin au bord de l'eau qui est à côté. Le même procédé est utilisé pour l'exemple suivant pour décrire la rivière Kotal qui prend sa source dans le Doué. Elle est également décrite avec le jardin qui est à côté¹³⁴ :

ndewmi e Kotal e Falo Maram

je suis passé par Kotal et le
jardin au bord de l'eau Marame

Parfois, c'est la position particulière de la rivière dans le réseau hydraulique local qui est mise en avant. C'est le cas pour la rivière Gadié qui prend sa source directement dans le fleuve Sénégal au niveau du village de Diowol côté Sénégal¹³⁵:

Gay'e falingel maaje

Gadié, la petite qui croise les
fleuves

¹³¹ Souleymâne Sall, Séquence 2, v414.

¹³² La rivière des membres de la famille Wone : rivière près de Mâtam.

¹³³ Souleymâne Sall, Séquence 2, v270.

¹³⁴ Souleymâne Sall, Séquence 1, v40.

¹³⁵ Souleymâne Sall, Séquence 2, v 340.

Ce vers joue avec le déséquilibre entre les cours d'eau. « falingel » est un substantif issu de la racine verbale *fal-* qui signifie croiser. Ce substantif est utilisé avec la classe nominale « *ngel* » qui est un diminutif, d'où la traduction « la petite ». Gadié est décrite en référence à ce déséquilibre qui la voit s'opposer aux fleuves, synonymes de grandeur.

Les rivières sont aussi montrées comme des lieux d'activité pour la pêche. Parfois très poissonneuses, les rivières sont des lieux de pêche au même titre que le fleuve Sénégal lui-même ou ses défluent. L'exemple suivant parle de la rivière appelée Boutou Kaola près du village de Kaydi, important centre pour les Soubalbés¹³⁶

ndewmi e Butu Kawla

hakkunde laaḍe

duunde hakkunde maayoo

en ngarii e hoore duunde

doo laaḍe ndeendini ceeri

je suis passé par Boutou
Kaola

au milieu des pirogues

l'île au milieu du fleuve

nous sommes arrivés au
bout de l'île

ici les pirogues se
rassemblent et se séparent

1-1-5- Les mares

Les mares sont souvent vues comme des points sur la carte décrites également par rapport à un contexte très local. Elles sont réparties en plusieurs types. Il y a d'abord les grandes mares (sg: *weendu*, pl: *beeli*) qui jouent, elles aussi, parfois le rôle de connecteurs joués par les défluent. A partir de certaines grandes mares, c'est tout

¹³⁶ Souleymane Sall, Séquence 2, v312-316.

un paysage qui se dessine. L'exemple de la mare de Dêdê, près du village de Benké situé à environ 75 kilomètres l'est de Wending, côté Mauritanie, illustre bien l'aspect fécondant des plus grandes mares¹³⁷ :

Benke e ñoral	Benké perché sur la berge haute
iwi ko e Deedee	il est issu de Dêdê
falo Doongo	le jardin au bord de l'eau du Courant
iwi ko e Deedee	il est issu de Dêdê
wuro Bookaara	le village de Bôkâra
iwi ko e Deedee	il est issu de Dêdê
falo Anndaa	le jardin au bord de l'eau de Celui-Qui-Ne-Sait-Pas
iwi ko e Deedee	il est issu de Dêdê
Ma Dampee Gawjo	Ma Dampé Gaodio
iwi ko e Deede	il est issu de Dêdê
Tokomaaje	Tokomâdié
Tokomaaje pullo iwi ko e Deede	Tokomâdié Poullo est issu de Dêdê

Dans cet exemple, la mare Dêdê est présentée comme la source de nombreuses localités. Cette parenté est mise en avant par la répétition anaphorique de la phrase « *iwi ko e Deede/ il est issu de Dêdê* » qui revient à six reprises. Elle donne naissance à cinq localités : deux jardins (« *falo Doongo [le jardin du courant]* »), « *falo Andaa [le*

¹³⁷ Souleymane Sall, Séquence 2, v 386-397.

jardin Andâ]), une berge (« *Ma Dampee Gawjo* » [*Ma Dampé Gaodio*]), deux villages (le village de Bôkara et Tokomâdié). Les grandes mares sont des lieux de vie importants qui redistribuent l'eau et donnent naissance à de nombreuses localités.

Un deuxième type de mare revient extrêmement souvent, il s'agit des petites mares (sg :beelel, pl : beelon). Ces petites mares jalonnent l'espace de la région du fleuve. Elles constituent des points d'eau essentiels pour de nombreuses populations. Elles sont très présentes dans le Pékâne et tout comme les rivières, bénéficient de descriptions très localisées.

Elles apparaissent parfois comme les seuls points d'eau dans des espaces plutôt connus pour leur aridité, comme c'est le cas pour le Diêri, les basses terres du Foûta, qui ne sont pas submergées par la crue car trop éloignées du fleuve et survivent donc en partie grâce à ces petites mares. Les exemples sont nombreux dans le texte :

oo Nyaggu beelel jeeri¹³⁸

oh Niagou, la petite mare du
Diêri

Les mares sont souvent citées en complément d'autres lieux, pour venir parfaire la description d'un environnement divers. Bien souvent le nom d'un village est complété par les traits saillants de son paysage, les mares font alors partie de ces descriptions. C'est le cas dans l'exemple suivant où les mares Thindé servent à compléter la description du défluent Koundi¹³⁹.

en 6amtii Kundi, Maayel jeeri

nous avons commencé à Koundi,
au petit fleuve du Diêri

Jawaare e beeli Cinde

à Diawâré et aux mares Thindé

¹³⁸ Souleymane Sall, Séquence 1, v243.

¹³⁹ Souleymane Sall, Séquence 1, v68-69.

Enfin les mares peuvent être utilisées pour leur pouvoir métaphorique. L'exemple qui suit, très subtilement compare des mares aux enfants¹⁴⁰.

doo Maymojel fudanii	ici Maymodièl a fait
deebeelee	pousser des flaques d'eau
ndaare Yumbayru jibinii	regardez Youmbayrou a
ndu beeli	donné naissance à des petites mares

Maymodièl est une berge du village de Bélinâbé, village mauritanien au bord du fleuve Sénégal situé à une trentaine de kilomètres à l'est de Wending. De cette rive, plusieurs petites mares jalonnent l'espace. Ce sont ces petites mares dont il est question après « *ndu beeli* ». Le poète joue ensuite avec sa connaissance de l'espace pour faire une métaphore entre les mares présentes près de cette rive, qu'il appelle d'abord des « flaques d'eau/ deebeelee ». Elles ne deviennent des mares qu'après que la localité nommée Youmbayrou leur a donné naissance. Or Youmbayrou est une place du village de Bélinâbé où les jeunes hommes courtisent les jeunes femmes. Le passage par Youmbayrou est à l'origine de nombreux mariages et donc de nombreux enfants. Youmbayrou ne donne pas naissance à des mares mais bien à des enfants. Ces mares sont en réalité ces enfants.

1-1-6- Les trous d'eau

Le dernier type de localité liée à l'eau présente dans le Pékâne est le trou d'eau, « *luggere* ». Les trous d'eau sont des endroits profonds qui se situent généralement dans des cours d'eau ou des mares, mais peuvent aussi être trouvés dans des plus secs, et dont le trou d'eau constituera alors une ressource en eau. Ces trous d'eau représentent des ressources poissonneuses très importantes, la pêche y est réglementée et limitée dans le temps¹⁴¹. Ces trous d'eau représentent des repères

¹⁴⁰ Souleymâne Sall, Séquence 2, v275-276.

¹⁴¹ voir la seconde partie de cette étude, j'y parle des cérémonies d'ouverture des lieux de pêche, et notamment de l'ouverture des trous d'eau.

géographiques importants alors même qu'ils sont presque invisibles à l'œil nu. Seul quelqu'un de très averti peut reconnaître la présence de ces trous qui peuvent faire plusieurs dizaines de mètres de profondeurs.

Plusieurs trous d'eau sont cités dans les performances de Pékâne présentées, ce qui permet d'avoir une idée des points de rassemblement des Soubalbés. De la même façon que pour les rivières, les mares, et nous le verrons ensuite les villages, les trous d'eau sont nommés d'après un environnement local.

Cela peut être d'après un arbre¹⁴² :

luggere Jammi Alfa

le trou d'eau du tamarinier Alfa

Les trous d'eau amènent souvent une végétation luxuriante, dont des tamariniers souvent présents au bord de l'eau, ce pourquoi ce trou d'eau situé entre les villages de Guidjilone et Sadièl est appelé ainsi.

Les trous d'eau sont souvent nommés d'après les villages auprès desquels ils sont situés¹⁴³ :

luggel Jooro Jooroindu

le petit trou d'eau de Diôro
Diôrondou

Enfin ils peuvent être nommés de façon plus mystérieuse comme c'est le cas pour ce trou d'eau situé non loin du village de Tiguéré¹⁴⁴ :

lowel lobel, Yeenji Ngelooba

c'est une bonne parcelle de
terre, une cour bien faite, Celui-
qui-monte-sur-un-Chameau

¹⁴² Souleymâne Sall, séquence 2, v363

¹⁴³ Souleymâne Sall, séquence 2, v358

¹⁴⁴ Souleymâne Sall, Séquence 2, v411

Mes interlocuteurs ignoraient d'où venait cette appellation pour ce trou d'eau pourtant bien connu.

La présentation de l'eau dans le Pékâne est une question à plusieurs dimensions.

1-1-7- Eau et agencement du paysage

Ce passage en revue des différentes incarnations de l'eau dans le Diârâlê aboutit à la mise en lumière d'un véritable réseau paysager dont l'eau serait le principe connectif. Le fleuve Sénégal est en amont construit sur la connexion de nombreux cours d'eau qui se réunissent :

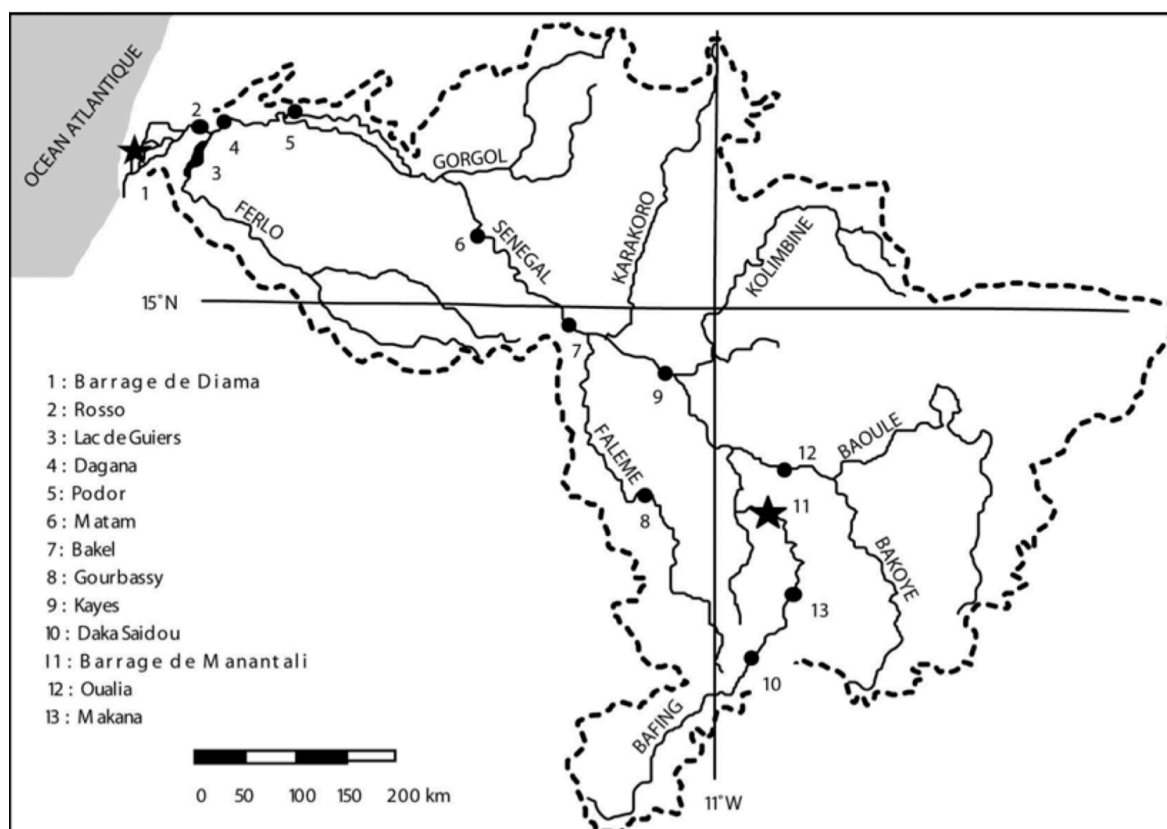


Figure 37: Carte du Bassin du Sénégal (source: (Bader, Lamagat et Guiguen, 2003))

La carte ci dessus montre la diversité des affluents qui alimentent le Fleuve Sénégal qui prend sa source en Guinée. Le réseau hydraulique proposé dans le Diârâlê de Souleymâne Sall, va davantage dans le détail et propose une vision des défluents

cette fois, ceux qui prennent leur source dans le fleuve Sénégal pour aller alimenter la Vallée.

Ce que le Diârâlé donne à voir, ce n'est pas seulement une succession de paysages mais bien un réseau paysager. Il met à jour les relations d'interdépendances, les connexions entre plusieurs types de paysage et les connexions de ces paysages avec l'ensemble de l'environnement : les plantes, les hommes, les animaux. Il n'y a pas de mare sans rivière, pas de rivière sans fleuve, le fleuve vit de sa crue et donc de la pluie. La métaphore de Deleuze et Guattari, le rhizome, correspond particulièrement bien au rôle joué par l'eau dans la vallée. (Deleuze et Guattari, 1980)

« **Résumons les caractères principaux d'un rhizome** : à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n+1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations bi-univoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. On ne confondra pas de telles lignes, ou linéaments, avec les lignées de type arborescent, qui sont seulement des liaisons localisables entre points et positions. A l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas objet de reproduction : ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure-arbre. Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piquûre. (...) »

L'eau est bien ce *milieu* par lequel le paysage foûtanké « pousse et déborde ». L'eau crée des lignes de segmentarité en s'incarnant dans de multiples dimensions. Tour à tour courant, point, pluie, l'eau change la nature des lieux, en procédant par « variation, expansion, conquête, capture ».

Elle ne dessine par une hiérarchie entre les éléments du paysage mais elle les connecte, crée du lien et brise parfois ces liens lorsqu'elle disparaît. L'eau se réincarne dans différents types de paysages, crée des connections nouvelles, des conjonctions en somme. La mare utilise l'eau de la rivière, qui elle, utilise l'eau du fleuve.

C'est l'eau comme principe connectif que le Diârâlé donne à voir. Il montre son rôle essentiel dans l'agencement de la région du fleuve Sénégal, et le caractère extrêmement mouvant d'un tel agencement. Or ces agencements créés par l'eau concernent des éléments de différentes natures. Grâce à l'eau, c'est tout un environnement qui est connecté : des villages, des champs, des hommes et femmes, des plantes.

En suivant l'eau dans ses multiples dimensions, le poète passe d'un espace à un autre, suit une route puis en crée une nouvelle et fait circuler des motifs narratifs et poétiques hors de leur contexte local d'énonciation. L'eau charrie les pirogues et les mots, les poètes et les pêcheurs.

En suivant cette idée de l'eau comme principe connectif du rhizome paysager et poétique présenté dans le Diârâlé, les différents lieux connectés par l'eau semblent eux, autant de plateaux :

« Nous appelons « plateau » toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome. Nous écrivons ce livre comme un rhizome. Nous l'avons composé de plateaux. Nous lui avons donné une forme circulaire, mais c'était pour rire. Chaque matin nous nous levions, et chacun de nous se demandait quels plateaux il allât prendre, écrivant cinq lignes ici, dix lignes ailleurs. Nous avons eu des expériences hallucinatoires, nous n'avons vu des lignes, comme des colonnes de petites

fourmis, quitter un plateau pour en gagner un autre. Chaque plateau peut être lu à n'importe quelle place et mis en rapport avec n'importe quel autre.

Chaque lieu est une multiplicité connectable avec d'autres par les tiges souterraines formées par l'eau.

La forme même du Diârâlé, comme genre poétique mais surtout comme ensemble de figures poétiques descriptives tend à montrer ce double aspect de chaque lieu présenté : chaque lieu est connecté ou connectable à n'importe quel autre en raison soit de son lien avec l'eau, chaque lieu fait partie d'un agencement paysager recomposé dans chaque nouvelle performance. Dans le même temps, un lieu est un plateau, un monde en soit, qui bénéficie aussi d'une autonomie propre et qui développe des liens connectifs propres, notamment des liens vers d'autres mondes narratifs.

C'est l'une des forces du Diârâlé, en proposant un agencement apte à prendre en charge une multiplicité de lieux, de communautés éparses, de dimensions, il crée du lien, il parvient à souder une communauté pourtant diffuse et éparpillée en respectant tout de même leur indépendance propre.

C'est cet agencement particulier fait de plateaux connectés et pourtant indépendants que je me propose maintenant d'analyser. Il s'agira de comprendre comment le Diârâlé crée des plateaux connectés les uns aux autres et pourtant extrêmement divers de par leur nature. J'essaierai de montrer que ces agencements poétiques contribuent à donner une dimension cartographique au Diârâlé, en prise avec le réel, mais contribuant à construire des représentations paysagères.

1-2- LE DIARALE : DES PLATEAUX PAYSAGERS

Le traitement des localités dans le Pékâne est similaire à la création des plateaux deleuziens. Chaque Diârâlé, chaque description poétique d'un lieu est un plateau avec une indépendance propre. Chaque espace est un plateau à lire, il peut être vu en fonction d'une position géographique mais peut être connecté à n'importe quel autre plateau par un trajet d'aller-retour. Ces plateaux sont marqués par la diversité des traitements dont ils bénéficient. Une diversité de nature d'abord. Le paysage présenté dans le Diârâlé est un paysage marqué par la diversité mais aussi

par la subjectivité des poètes. Les paysages sont des points de vue qui englobent de nombreux éléments : des espaces géographiques de différentes natures (villages, champs, points d'eau) mais aussi des hommes et des femmes, des plantes, des animaux. Le paysage décrit dans le Diârâlê reflète un environnement où tout est connecté, où chaque élément est significatif et relié aux autres.

Cette multiplicité dans la nature des éléments qui composent le paysage du Diârâlê est parallèle à la multiplicité des types de descriptions que les poètes mettent en œuvre. C'est ici que le Diârâlê comme ensemble de figures poétiques qui rentre en jeu. En effet, le Diârâlê est un genre poétique mais aussi un ensemble de procédés descriptifs. Or ces procédés descriptifs sont aussi divers que leurs objets. Chaque procédé descriptif a pour but de mettre en lien un lieu avec plusieurs un ou plusieurs autres éléments, à faire de chaque lieu un monde potentiellement développable par lui-même et pour lui-même. Les procédés poétiques mis en œuvre ont souvent une puissance évocatrice, ils agissent comme des sortes de liens hypertextes, qui, s'ils sont développés, ouvrent le texte à d'autres horizons littéraires.

Chaque plateau composé est ainsi un monde littéraire en puissance, plus ou moins développé, connecté aux autres mais ayant une indépendance propre. Cette partie se concentrera d'abord sur les plateaux villages. J'essaierai de montrer en quoi les villages sont décrits comme des mondes d'intertextes. À travers l'exposé de différentes approches descriptives, l'analyse des descriptions de villages montrera que chaque description est une porte poétique ouverte vers tout un monde poétique et narratif que l'auditeur peut déclencher en fonction de ses connaissances des localités en question. Le deuxième temps de cette partie étudiera la dimension végétale de ces plateaux paysagers. À travers l'analyse des présentations des espaces cultivés et de la place prépondérante des plantes, je montrerai en quoi les plateaux paysagers du Diârâlê s'efforcent de mettre en mots tout un écosystème marqué par la biodiversité. Cette biodiversité est visible à travers la diversité des espèces végétales présentées et leur connexion avec l'environnement et la culture thioubalo. Les plateaux paysagers du Diârâlê ont une vocation écologique, celle de mettre en avant la protection d'un monde végétal indissociable du monde humain.

1-2-1- Les villages, des mondes d'intertextes

1-2-1-1- Le Diârâlé: une base de données toponymiques

Les villages sont des lieux essentiels dans le Pékâne. Souleymâne Sall en cite plus de 170 dans ses deux performances. Leur recensement m'a permis d'obtenir une véritable base de données géographiques de la région. Les retrouver sur une carte m'a également demandé un gros travail de recherche à partir de plusieurs sources cartographiques. La source la plus prolifique est certainement les cartes du Foûta Tôro réalisées par André Lericollais, chercheur de l'ORSTOM (Organisme de Recherche Scientifique et Technique Outre Mer) dans *Peuplement et cultures de saison sèche dans la Vallée du Sénégal* (Lericollais, 1980). Ses cartes font un recensement extraordinaire des villages et hameaux de toute la région du Fleuve Sénégal que ce soit en Sénégal ou en Mauritanie. J'ai pu compléter les informations grâce aux cartes au 1/500000 réalisées par l'institut de géographie de Dakar.

Ce recensement a posé des problèmes toponymiques. La façon dont les villages sont nommés dans le Pékâne ne correspond pas toujours aux noms donnés sur les cartes de Lericollais ou de l'institut de Géographie de Dakar (il existe d'ailleurs de nombreuses divergences entre elles) et encore moins à l'orthographe choisie. Par souci de cohérence et surtout de lisibilité de mes corpus, j'ai choisi de conserver une orthographe francisée fidèle aux versions poulâr. Le plus juste serait certainement de pouvoir aller sur place à chaque fois pour voir comment localement le village est orthographié, mais cela prendrait un temps trop considérable.

À quelques rares exceptions près, j'ai pu retrouver tous les villages cités et ainsi reconstituer grâce à un logiciel de cartographie une carte du Pékâne fidèle à la géographie réelle. J'ai d'ailleurs procédé de la même façon avec les cours d'eau et autres localités, mais mis à part les cours d'eau les plus importants, les autres hydronymes sont absents des cartes à disposition. C'est donc sur les villages que ce recensement fut le plus concluant.

Cette base de données m'a permis de réaliser moi-même toutes les cartes qui figurent dans cette étude.

1-2-1-2- Différentes approches descriptives

Les descriptions de village donnent une première idée des différents procédés poétiques utilisés. Les villages sont des plateaux privilégiés dans le Diârâlê, leur description est l'objet de différents types de stratégie, de la plus minimale -où le nom du village est juste une façon de tracer une route – à la plus maximale - où le village devient un monde à part dont la description est composée de nombreux éléments-.

Un village peut être seulement traversé, être un point sur un itinéraire sur lequel le chanteur passe très rapidement. Dans ce cas, le village sera juste cité dans une succession de points¹⁴⁵ :

mbamtii <u>Anteen</u>	j'ai repris à <u>Antène</u>
ngarmi e Pom Jaambaar	je suis arrivé à <u>Pome Diâmbâr</u>
ganndo <u>Giya</u> , mawngo e tokooso	le connaisseur de <u>Guiya</u> , le grand et le petit
Geelel	Guêlel
en ngarii e <u>Wuro Maadiiw</u>	nous sommes arrivés à <u>Wouro</u> <u>Mâdiou</u>
ndewmi e <u>Njawaaro</u>	je suis passé par <u>Ndiawâro</u>
ganndo <u>Jammbô</u> , pullo daande maayo	le connaisseur de <u>Diambo</u> , le peul du bord du fleuve
<u>Jammbô</u> mawngo e tokooso	<u>Diambo</u> le grand et le petit
ɗoo taalibeeree	ici l'élève
almuudo dooniima	l'élève a persévéré
ɓamti <u>Jammbô</u> wuro gaaneebe	j'ai commencé par <u>Diambo</u> le village des lépreux

¹⁴⁵ Souleymane Sall, Séquence 1, v145-157.

Mbantu jeeri e Mbantu waalo	Mbantou du Diêri, Mbantou du Wâlo
<u>Gede</u> Ngulum saare Hamme Lam Tooro	<u>Guédé</u> Ngouloum le village de Hamé le souverain du Tôro

Dans l'extrait ci-dessus, le poète vient de terminer un long itinéraire. Il s'agit là du départ d'un nouvel itinéraire. Le premier village, Antène, est une petite localité proche de Podor. Antène est habité par des réfugiés mauritaniens, exilés à la suite des incidents violents survenus entre le Sénégal et la Mauritanie en 1989. Son nom Antène est en fait le nom français donné à ce qui était un camp de réfugiés normalement provisoire mais qui s'est transformé en village avec le temps. Ce village est connu de tous car il fait partie de l'histoire politique récente, mais son histoire n'est pas directement rattachée aux Soubalbé. Le fait de citer cette localité permet au poète de reprendre sa route, de donner une nouvelle direction. Les villages suivants sont eux aussi seulement cités sans être décrits (Pome Diâmbâr , Guiya, Wouro Mâdîou, Ndiawâro, Diambo, Diambo, Mbantou du Diêri, Mbantou du Wâlo) L'intention du poète ne semble pas focalisée sur les descriptions, il s'agit d'installer sa route, de la faire passer par des points importants de la région pour donner une idée à l'auditoire de la région où il est. C'est la vitesse qui semble importante, enchaîner les villages sans les décrire permet de dessiner une route exhaustive qui permet de montrer sa connaissance du terrain. Ce passage en revue rapide des villages permet de dessiner un décor préparant la description, elle développée, des lieux géographiques importants qui eux seront développés. Dans ce cas le début d'itinéraire permet d'arriver au village de Guédé qui lui sera décrit de façon approfondie.

L'absence de description est assez rare, le plus souvent les villages sont décrits même de façon minimale. Dans les descriptions les plus réduites, un nom de personne est accolé au village¹⁴⁶:

en ngarii e Bakaw daande	nous sommes arrivés à Bakao
--------------------------	-----------------------------

¹⁴⁶ Souleymane Sall, Séquence 1, v394-395

maayo	au bord du fleuve
nokku Habii Aamadu Bokar	le lieu de Habî Âmadou Bokar
Aali	Âli

Bakao est un village situé sur l'Île à Morfil, au bord du fleuve Sénégal, à 75 kilomètres environ à l'est de Podor. Il est juste cité avec le nom de l'un de l'un de ses habitants Habî Âmadou Bokar Âli. Aucune autre information n'est mentionnée, le village fait aussi partie d'un long itinéraire qui se poursuit ensuite.

Ces descriptions réduites font également souvent appel au fleuve. Le village en question est alors décrit en fonction de sa position sur le fleuve.

Ainsi, le village de Yédié situé au bord de la rivière du même nom voit son Diârâlê explorer directement cette position géographique particulière. La rivière Yédié bénéficie en soit d'un positionnement particulier puisqu'elle forme une boucle qui prend sa source et se jette dans le fleuve Sénégal comme le montre la carte ci-dessous.

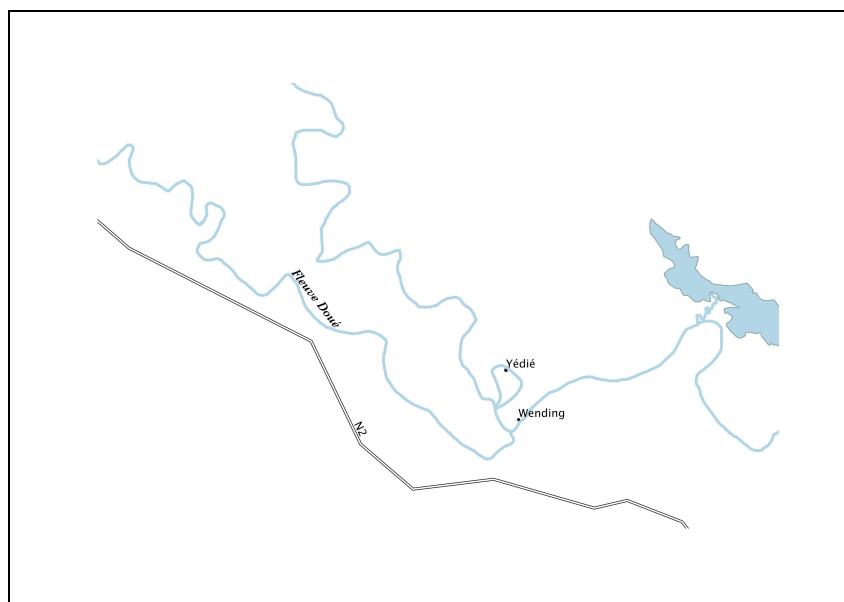


Figure 38 La rivière Yédié

Le diârâlê de Yédié fait référence à ces croisements de cours d'eau qui marquent le paysage local :

Yey'e palingel maaje

Yédié le petit qui est là où les
fleuves se croisent

Le Diârâlé du hameau Mariwéta, situé non loin de Yédié répond à la même logique, mais là ce sont les mouvements du fleuve qui servent à décrire la localité ¹⁴⁷ :

Maariweeta ngo kodaade,
maayoo fiingo ngo fuuyaani

Mâriwéta¹⁴⁸ là où le fleuve est
habité, où le fleuve est abondant
mais sans trop en faire

Cependant, le plus souvent, chanter un village est l'occasion d'un long développement pour le chanteur qui passe en revue non seulement les habitants célèbres mais aussi les différentes localités qui composent le village : quartiers, champs, mares, rivières etc. Les longs développements sont des marqueurs d'importance. Plus le village est développé, plus il est renommé. C'est d'ailleurs l'un des enjeux du Pékâne. Pour un village, être longuement décrit assure une reconnaissance, c'est l'une des raisons pour lesquelles les villageois ont à cœur de bien accueillir les chanteurs afin que ceux ci s'en souviennent et chantent positivement le village comme les villageois.

Le village de Podor est ainsi décrit en fonction des personnages importants qui ont fait son histoire. C'est moins la géographie que l'histoire et la culture qui sont au cœur de la description :

en ngarii e Duwoyra

nous sommes arrivés à
Douwoyra

wuro Njaakuru Buubu

le village de Ndiâckourou
Boûbou

wuro Sammba Ndere e

le village de Samba Ndéré, et de

¹⁴⁷ Souleymâne Sall, séquence 2, v211

¹⁴⁸ Mâriwéta : hameau proche d'une grande mare d'une grande mare, côté Mauritanie entre Yédié et Tébagour.

Njaaguru Banna

wuro Ceerno Gala Elimaan
Coofi

nokku Ibaa Maal, Iba Habii Jam
Demmba

ɗoo njimnoomi ee Baaba Baydi
Maal

Baaba Aysata Sammba Buubu
Yaasin Wadda

nokku El Hadj Saar

njimnoomi e Merba Umar
Baaba Njongo

njimmi seernal seerenɓe

waliyel waliyaaɓe

Ummaral Fuutiyu

tikka, Alla tikka habee Alla
jinnga

gila jiimal ɗereeeji

ganndo fadnuuji Alla

oo wonni Seer Baaba Njongo

Ndiackourou Bana

le village de Thierno Gala
Elimâne de Thiôfy

le lieu d'Iba Maal, Iba Habî
Diam Demba

ici j'ai chanté les louanges de
Bâba Baydi Maal

Bâba Aïssata Samba Boûbou
Yâssine Wada

le lieu de El Hadj Sâr

j'ai chanté les louanges de
Merba Oumar Bâba Ndiongo

j'ai chanté le grand lettré parmi
les lettrés

l'humble saint parmi les saints

le grand Oumar Foutiyu

s'il s'irrite, Allah s'irrite, s'il est
attaqué, Allah prend parti pour lui

depuis l'époque où se
concentrait sur des écrits

le connaisseur des protections
divines

c'est Cheikh Bâba Ndiongo

Podor est montré sous différents aspects à travers cette description. Les pères fondateurs du village sont d'abord évoqués : Ndiâckourou Boûbou, Ndiackourou

Bana, Thierno Gala Elimâne de Thiôfy et Samba Ndéré. C'est ensuite Iba Maal, le Diâltâbé de Podor et ses ancêtres qui sont cités. Viennent ensuite Baaba Maal, le célèbre chanteur de Podor et ses parents, et enfin Cheikh Bâba Ndiongue, le guide spirituel des soubalbés de Podor, aujourd'hui décédé. Podor est donc décrite non par des références géographiques mais à travers les hommes qui ont fait et font toujours son histoire.

Le village de Ngaolé, en raison de son rayonnement dans la culture thioubalo bénéficie d'un long développement dans les performances que j'ai collectées. C'était déjà le cas dans les performances de Guélâye qui s'était rendu à Ngaolé et l'avait immortalisé dans son chant. Le développement du village de Ngaolé est lui aussi bien géographique qu'historique. Au cours d'une trentaine de vers, les personnages importants du village mais aussi tous les lieux qui composent ce village assez étendu sont abordés¹⁴⁹ :

ɓamde e Ɗawle e ƚoral	j'ai commencé par Ngaolé juché sur la berge haute
ɗoo ko leydi Muusa Bukari	ici c'est le pays de Moûssa Boukari
Yero Idy Isa Sammba Yetteen	Yéro Idy Issa Samba Yétêne
ɗoon welii laamaade, ɗiggu welii muuɗɗe	là- bas, gouverner était agréable, la farine était agréable en bouche
ndewmi e Kotal e Falo Maram	je suis passé par Kotal et le jardin au bord de l'eau Marame
Njanku ƚoral ngal	Njankou de la berge haute
Njanku Muusa Bukari	Njankou de Moûssa Boukari
jake e ƚoral ngal	là où l'eau est partie sur la

¹⁴⁹ Souleymane Sall, Séquence 1, v36-67

jake Ceke e ɲoral	berge haute
	là où l'eau est partie Thiéké sur la berge haute
Joopbe e Mboojbe Maalbe	lieu habité par des membres des familles Diop, Mbôdji, Maal
Seksekbe e Jaajaabe	Seck et Diâ
ɗoo falo Mamadi Aadama Kummba Jaa Raasin	ici on trouve le jardin au bord de l'eau de Mamadi Âdama Koumba Diâ Râcine
ndewmi e duunde Cammalle	je suis passé par la forêt des- Arbres -Morts
ɗoo maayo Jibi Joop	ici, c'est le fleuve de Djibi Diop
Njesi njiimi e caali	Ndiési fait face à des rivières
caali njiimi e caali	ces rivières ont fait face à d'autres rivières
daande gine e yombayru	au bord desquelles les oiseaux marabouts se rassemblent
ɗoon duɓbi toowi coyannaa Iwal Aali Ngenndi	là-bas les palmiers rôniers sont grands, je ressors chez Iwal Âli de Nguèndi
Iwal Mamma Daado Maal	Iwal Mama Dâdo Maal
falo Nile, Falo Baye Mammadu Bokara	le jardin au bord de l'eau de Nilé, le jardin au bord de l'eau de Baye Mamadou Bokara
oo Barga e Cemmole	oh Barga et Thiémolé

toggere Bojel ndeeni	le terrain du lapereau a veillé
koyli Sanaa, falo taanum ceerno	sous le kapokier de Sanâ, le jardin du le petit-fils du Maître
kolongal e galle Saarbe	les champs de la maisonnée des Sâr
oo tay'i danngal e munna	la bourse a été coupée pour lui remettre de l'argent
eerimi Magum Daawuda	j'ai appelé Magoum Dâwouda
Demmba Hamme Hasan	Demba Hamé Hassane
gorko Nawle e ɲoral	l'homme de Ngaolé juché sur sa berge haute
alijanna, ee Ndey Saar	le paradis, Ndèye Sâr
mo Sidi Gay Seynaa	l'enfant de Sidi Gaye et Sèynâ
heddiima e Nawle e ɲoral	je suis resté à Ngaolé juchée sur sa berge haute
ɗoon mbaarumi Nawle e ɲoral	là-bas j'ai parcouru Ngaolé juché sur sa berge haute

La description commence par l'aspect géographique du village qui surplombe le fleuve depuis une berge haute. Tout de suite après viennent le nom du fondateur de Ngaolé, Moussa Bourkary Sarr et de ses ancêtres. Plusieurs habitants seront ainsi nommés : les principales familles du village (Diop, Mbodji, Maal, Seck, Diâ, Sâr), les amis du poète (Ndèye Sâr, Demba Hamé Hassane, Magoum Dâwouda), des Soubalbés du village (Iwal Âli de Nguèndi, Djibi Diop, Mamadi Âdama Koumba Diâ Râcine, Sanâ). Mais le village de Ngaolé fait aussi l'objet d'une très longue description géographique au cours duquel la variété des paysages présents dans le village sont mis en avant : une forêt (la forêt des-Arbres –Morts), de nombreux jardins (le jardin du le petit-fils

du Maître, Barga et Thiémolé, le jardin au bord de l'eau de Nilé, le jardin au bord de l'eau de Baye Mamadou Bokara, le jardin au bord de l'eau de Mamadi Âdama Koumba Diâ Râcine, Njankou de la berge haute, Njankou de Moûssa Boukari, le jardin au bord de l'eau Marame), des champs (les champs de la maisonnée des Sâr), différents types de terrain (*toggere Bojel*: espace trop haut pour que l'eau y arrive, *jake Thiéké* : terrain asséché), des rivières (Ndiési).

En plus de ces descriptions de personnes et de lieux, le poète ajoute aussi une phrase à portée proverbiale qui a une fonction de devise : « là- bas, gouverner était agréable, la farine était agréable en bouche ».

La description de Ngaolé est très complète, elle montre l'importance du village et son influence considérable dans l'ensemble de la communauté thioubalo. Souleymâne Sall prouve sa connaissance très poussée du lieu et faisant preuve d'une quasi exhaustivité. Ngaolé représente la description maximale d'un village qui est montré dans sa diversité et dans sa richesse. Les forêts, champs, jardins rivières montrent un village très nourricier alors que les nombreuses personnes citées rappellent la grande histoire des habitants de Ngaolé depuis sa fondation jusqu'à aujourd'hui. Ngaolé est un lieu incontournable pour les chanteurs de Pékâne. Tous l'intègrent dans leurs itinéraires poétiques.

La description des villages donnent lieu à plusieurs approches poétiques, soit le village est une simple halte sur un parcours ; soit au contraire il est l'aboutissement du parcours, ce qui permet de réunifier des lieux différents.

Cette diversité des approches va de paire avec les toponymes eux-mêmes qui recèlent des possibilités de développements poétiques.

1-2-1-3- Les toponymes comme moteurs poétiques

Les développements poétiques autour de la description des villages s'appuient sur une création toponymique dans le nom des villages eux-mêmes. En effet, bien souvent les noms de villages ont été donnés en fonction soit d'une histoire locale, des lieux-types sur lequel les villages ont été fondés, ou bien en fonction de la richesse

botanique de la localité en question. Ainsi, on retrouve de nombreux villages nommés à partir de plantes :

en ngarii e wuro Alluki¹⁵⁰

nous sommes arrivés au village
de l'Acacia

Ici le village de l'acacia a aussi un autre nom, il s'agit de Samba Thaga. Les deux noms sont usités.

to Jammal e sooriingo¹⁵¹

Au Grand-Tamarinier là où le
fleuve est tumultueux

Le village de Diamal est lui directement le nom d'une plante puisque *jammal* est l'augmentatif de *jammi* qui signifie tamarinier.

Les exemples sont nombreux. Il existe aussi de nombreux villages nommés à partir des éléments géographiques saillants des alentours. On retrouve des villages nommés à partir de mares

đoo Beeli Celi e nammaađe¹⁵²

ici aux Petites-Mares-des-
Tiges-de-Roseaux là où il y a des
arbres *nammaađe*

Le village Bêli Thiéli se situe sur l'île à Morfil. Son nom porte à la fois la trace des mares alentours et des plantes qui poussent dans ces mares.

D'autres villages sont nommés à partir de collines, c'est le cas de Touldé¹⁵³ (*Tulde*) qui signifie littéralement « la colline », village situé non loin de Bêli Diâlo. D'autres encore à partir de la forme des rives du fleuve. On retrouve le village Thiênèl¹⁵⁴ (*Ceenel*), littéralement, « la petite plage de sable », ou bien le village

¹⁵⁰ Souleymane Sall, Séquence 1: v 292.

¹⁵¹ Souleymane Sall, Séquence 1: v 265.

¹⁵² Souleymane Sall, Séquence 1: v 386.

¹⁵³ Souleymane Sall, Séquence 1 : v 410.

¹⁵⁴ Souleymane Sall, Séquence 2: v 407.

Ngorèl¹⁵⁵ (*Norel*), « la petite berge haute ». Certains reflètent la nature du terrain sur lequel ils sont situés : Hothiêré¹⁵⁶ (*Hocceere*), la terre rocailleuse, Fôndé Élimâne Demba (foonde Elimaan Demmba), la terre non inondable d'Élimâne Demba. D'autres villages enfin, annoncent clairement leur appartenance à la culture thioubalo, c'est le cas du village de Thioubalèl¹⁵⁷ (*Cubalel*), « le petit pêcheur ». Cette toponymie sert souvent de point d'appui aux descriptions qui suivent.

La toponymie, abondamment reprise par les chanteurs de Pékâne est profondément connectée à l'environnement, aux plantes, aux localités, aux gens. Le Diârâlê dans son aspect descriptif développe cette toponymie, la reprend à son compte pour approfondir des connections déjà contenues en germe dans les noms de village. Mais ces descriptions proposent aussi de nouveaux toponymes, des surnoms qui deviendront des marqueurs poétiques des villages en question. Plusieurs gros villages sont ainsi rebaptisés par la poésie. C'est par exemple le cas de Kaydi¹⁵⁸ qui fait l'objet d'un long développement. La description de Kaydi reprend plusieurs éléments de la géographie locale mais propose aussi une nouvelle toponymie en présentant des surnoms du village lui-même.

ma mi bamane Kay Dimmbee
Jooro saare Birom Aali

ɗoo woni Canngale Daafaali

(...)

ɗoo woni Canngale Daafaali

Jumbule e Hawo Liila

je dois commencer par Kay
Dimbé Diôro, village de Biram Âli

c'est ici Thiangalé Dâfâli

(...)

c'est ici Thiangalé Dâfâli

[qui s'étend de] Dioumboulé et
Hawo Lîla

¹⁵⁵ Souleymâne Sall, Séquence 1: v362.

¹⁵⁶ Souleymâne Sall, Séquence 2: v 109.

¹⁵⁷ Souleymâne Sall, Séquence 2, v163.

¹⁵⁸ Souleymâne Maal, Séquence 2, v11-18.

caski Norel Almuudo

[jusqu'à] l'acacia sur la petite
berge haute de l'Élève

La description propose deux surnoms du village : Thiangalé Dâfâli, et Kay Dimbé Diôro. Ce baptême poétique trouve un écho dans les marqueurs géographiques présents dans la descriptions qui utilisent arbres et plantes pour baptiser des berges et frontières : « Hawo Lîla », « l'acacia sur la petite berge haute de l'Élève ».

Ndioum¹⁵⁹, ville importante située au bord du Doué et au bord de la route nationale N2, bénéficie aussi d'une création toponymique dans son Diârâlê. Ces toponymes rappellent la grandeur du village et sa position historique de carrefour. Ils proposent aussi des surnoms liés à la géographie locale :

Njum Doonde, doo woni
Maasina Tooro

gurel Maysaali

Njum wonii rewo

Njum wonii worgo

Ndioum Dôndé, ici c'est le
Mâssina Tôro

le petit village Maïssâli

Ndioum se trouve au nord

Ndioum se trouve au sud

Le nom Ndioum Dôndé renvoie directement à une dune de sable présente dans la ville qui s'appelle *Doonde*. Il s'agit là d'un surnom intimement lié à la topologie du lieu. La suite du vers permet de décrire Ndioum comme un carrefour historique dans la grande histoire des Peuls. En effet le Mâssina est la région peule de l'est malien, tandis que le Tôro est l'une des provinces historiques du Foûta dont Guédé, un village non loin de Ndioum, fut anciennement la capitale. Le vers suivant propose un autre surnom de la ville de Ndioum, « *le petit village de Maïssali* ». Les deux derniers vers mentionnent les deux villages que forment Ndioum de part et d'autres du défluent le Doué. Le Diârâlê de Doué ouvre des portes à la fois vers la géographie locale et vers une histoire plus globale, transterritoriale.

1-2-1-4- Les villages-plateaux : des portes narratives

L'un des aspects essentiels du Diârâlê comme procédé poétique réside dans sa puissance évocatrice, ces descriptions sont souvent des allusions à tout un monde caché dont l'évocation agit comme un déclancheur. Dès lors, l'intérêt réside autant sur ce qui est dit, que sur ce qui est contenu en germe dans la description. Or, pour l'auditeur averti, ces allusions qui fonctionnent de façon elliptique puisque l'essentiel est caché, ces descriptions ouvrent la porte à tout un monde littéraire et paysager.

Plusieurs procédés fonctionnent selon ce principe évocatif que plus clairement descriptif.

- La devise/ le proverbe/ la phrase musicale

L'exemple qui suit est le Diârâlê non pas d'un village mais d'un quartier du village Dâra Halaybé situé au bord du fleuve Sénégal sur l'Île à Morfil à une soixantaine de kilomètres à l'est de Podor.¹⁶⁰

Suske e Laba Jeeri

ɗoo labo laami, labanaa
laamiima

Souské et la Beauté du Diêri

là où la beauté règne, cette
prise de pouvoir a été rendue
belle

Ce Diârâlê évoque le quartier appelé Laba Diêri, littéralement « la beauté du Diêri ». La phrase qui suit est la devise du quartier. La devise est entièrement construite sur des jeux phoniques entre les racines lab- et laam-. Alors que le premier usage de la racine lab- est un substantif (labo), le deuxième une forme verbale utilisée avec le dérivatif -an et conjugué à l'accompli voix passive. Le radical laam- est lui les deux fois conjugué d'abord à l'accompli général voix active (laami) et le deuxième également à l'accompli général mais à la voix moyenne. Il s'agit clairement encore une fois de l'usage du Jânis. En plus de l'allitération en -la-, le poète utilise clairement le Jânis, pratique propre au poulâr dont il a déjà été question précédemment. Il s'agit

¹⁵⁹ Souleymâne Sall, Séquence1, v253-256.

¹⁶⁰ Souleymâne Sall, Séquence 1, v312-313.

d'un passage d'une grande musicalité et d'une grande beauté qui loue la beauté du quartier en question. La puissance évocatrice de ce passage est très forte. À partir d'une phrase, l'auditeur est transporté dans un monde poétique d'une grande beauté qui fait écho à une réalité paysagère. Même sans connaître le quartier ou le village en question, l'auditeur est immédiatement plongé dans cette beauté qui est louée grâce à l'ingéniosité poétique qui est mise en œuvre.

L'exemple qui suit porte sur le village de Wéthiba, village mauritanien situé au bord du fleuve Sénégal à une trentaine de kilomètres à l'est de Dâra Halaybé. Cet exemple propose une phrase musicale comme Diârâlé. La puissance évocatrice de cette phrase est plus compliquée à envisager pour un auditeur étranger. En revanche, pour l'auditeur averti et pour le poète lui-même, cette devise renvoie à leur histoire commune puisqu'elle raconte de façon très elliptique la venue du poète dans le village¹⁶¹:

en ngarii e Wecciba, wecca
mulli argo lay juuruure

nous sommes arrivés à
Wéthiba village qui a patiemment
travaillé pour venir et me donner
ma récompense

L'exemple de Wéthiba joue lui aussi sur l'homophonie entre le nom du village et la forme verbale *wecca*, utilisant donc le Jânis comme procédé poétique. Cette phrase est assez compliquée dans sa construction, la traduction ne fut pas aisée. Mais l'entretien avec Souleymâne Sall a confirmé son interprétation. Il s'agit pour lui d'une façon de remercier poétiquement les habitants du village de Wéthiba qui se sont montrés généreux à son égard. Ce Diârâlé est une ouverture vers l'histoire de la rencontre du poète avec les habitants de ce village.

Les devises ont parfois une portée plus générale qui ouvre la porte à des considérations morales ou philosophiques qui prennent racine dans l'histoire du village en question et pourtant dépasse cette seule histoire en acquérant un statut de vérité générale.

¹⁶¹ Souleymâne Sall, Séquence 2, v26

C'est le cas de la devise du village Diowol qui constitue son Diârâlé. Diowol est le nom de deux villages situés de part et d'autre du fleuve Sénégal au Sénégal et en Mauritanie, à environ 50 kilomètres de Wending¹⁶².

Jowol e yewi loode	Diowol a suivi les canaris
so ko a ndere so a loobiido	si tu es renfermé, si tu fais la
danyel kabeele	tête, tu obtiendras la bagarre

La première partie du Diârâlé, « Diowol a suivi les canaris » est assez mystérieuse. Elle est très élliptique et n'est pas compréhensible par l'auditeur étranger. Elle renvoie à une histoire locale, et son écoute évoque au moins en souvenir cette histoire pour l'auditeur averti. En revanche le vers suivant a une véritable portée générale et peut être qualifié de proverbial. Il s'agit de la devise du village. Cette devise à une portée presque moraliste puisqu'elle met en garde l'auditeur sur les conséquences d'une attitude renfermée. Elle a une portée éducative.

- Les humains du Diârâlé : une personnalisation du paysage

Cet aspect déclencheur d'intertextes est particulièrement visible dans les Diârâlés qui mettent en scène des personnes. L'annotation des noms de personnes fut un travail aussi long que celui des différentes localités. De nombreuses personnes sont évoquées pour décrire les lieux, ces évocations sont toutes porteurs d'histoires personnelles ou publiques qui résonnent différemment chez chaque auditeur.

Plusieurs types de personnes sont évoquées dans les Diârâlés.

Le premier groupe est constitué des mécènes et des amis des poètes. Ces mentions reviennent extrêmement au cours des textes. Parfois, les noms de villages ou de lieu sont accompagnés pour seule description des noms des amis du poète qui les chante, des gens qui l'ont accueilli et lui ont permis de chanter et d'apprendre l'histoire locale. Les poètes rendent souvent hommage aux les gens chez qui ils ont

¹⁶² Souleymane Sall, Séquence 2, v 341-342.

logé. En les chantant, il les font entrer dans la grande histoire des Soubalbés, les immortalisent en les inscrivant dans l'histoire collective.

L'exemple qui suit est issu d'une performance de Souleymâne Maal. Ce passage montre combien il est important pour lui de citer les gens qui l'aident à pratiquer son art¹⁶³ :

so mi yimii maayo, ma mi
miijoo Abdulaay Saar

jammaaji mbaalmi e galle maa
Kasatnoornaabe

nde mbaalmi e Abdulaay Lobbo
Saajo Alee Demmba Juulde
Mayiram Raki Deje Kunta Gido
Goori

nanaa doo Maamuudu Kaaliidu
Abdulay Fari Hammadi Muusa
Bukari

nde tawmoomi e Nuwaasoot

oo ne ko Dannaa jom-nano

si je chante le fleuve, je dois
penser à Abdoulaye Sar

aux nuits que j'ai passées dans
ta maison, chez les habitants de
Kasatnor

quand j'ai passé la nuit chez
Abdoulaye descendant de Lobbo
Sâdio Alé Demba, le pieux, de
Mayiram Raki Dédié Kounta Guido
Gôri

ici tu entends Mâmoûdou
Kâlîdou Abdoulâye Fari Hamadi
Moûssa Boukari

quand je le trouve à
Nouakhchott

Celui-là aussi est Dannâ
propriétaire de la rive gauche

Abdoulaye Sarr, le premier cité est un habitant du village de Abdallah, c'est lui qui prend en charge la venue de Souleymâne Maal lorsqu'il vient dans ce village et qui organise des soirées pour qu'il puisse chanter. Le poète chante ensuite ses ancêtres pour appuyer son hommage. Il cite ensuite un autre de ces mécènes, Mâmoûdou Kâlîdou Abdoulâye, un homme originaire de Ngaolé dont il fait remonter la

¹⁶³ Souleymâne Maal, Séquence 3, v15-20.

généalogie jusqu'à Moussa Boukari Sarr, le fondateur de Ngaolé. La dernière phrase appuie cet hommage rendu aux deux hommes puisque le poète les compare à Dâna, chasseur légendaire dont le nom est utilisé pour souligner la bravoure et le courage.

Ces informations sur le lien entre le poète et ces hommes ne sont pas dites dans la performance. C'est lors de l'entretien que j'ai mené avec Souleymâne que j'ai appris ces détails. Cela montre l'aspect elliptique du Diârâlê. À partir d'un lieu, des gens sont cités. Les raisons pour lesquels ils sont cités ne sont pas toujours visibles, ces citations ont un pouvoir d'évocation. Or cette ouverture possible vers une autre histoire demande à être activée, il faut demander ou bien être au courant de l'histoire en question pour avoir accès à l'ensemble de l'information.

Les chanteurs contemporains n'hésitent pas à citer les hommes et femmes qui ont marqué la vie et l'œuvre du fondateur du Pékâne contemporain, Guélâye Âli Fâl. Ces citations sont une façon de s'inscrire dans la tradition du Pékâne et de rendre hommage à ses figures tutélaires. Les citations des amis et mécènes de Guélâye servent aussi de Diârâlê, elles contribuent à décrire des localités. Elles fonctionnent aussi comme des déclencheurs d'histoires particulières. C'est le cas de l'exemple suivant qui pour décrire le village de Séno Boussoûbé, village mauritanien au bord du fleuve Sénégal, rappelle l'histoire de l'un des mécènes de Guélâye, Jibi Sâlif Samba Oumou, pour qui Guélâye avait composé une chanson. Dans cet exemple, c'est à la fois la chanson et le nom du mécène qui font office de Diârâlê¹⁶⁴ :

y'eeŋmi Seeno Busooŋbee rewo
men Jaajaabe

y'iyel bool mbeddayel boolngel

y'iyel bool mbeddayel boolngel

y'iyel boolngel Sammba wulaa

je suis remonté sur Séno
Boussoûbé au nord de Diâdiâbé

le petit os de Bôl, la petite route
du petit Bôl

le petit os de Bôl, la petite route
de petit Bôl

le petit os de Bôl, ce n'est pas

¹⁶⁴ Souleymâne Sall, Séquence 2, v69-73

meere

ko Jibi Saalif Sammba Ummu,
wullere Seeno Busooŋe rewo men
Jaajaabe

pour rien que Samba est
courageux

c'est Djibi Sâlif Samba Oumou,
les pleurs de Séno Boussôbé ceux
qui sont au nord de Diâdiâbé

La triple répétition du vers « le petit os... » est l'extrait d'une chanson chantée par Guélâye en l'hommage à Djibi Sâlif Samba Oumou. La dernière répétition du vers introduit un changement par rapport aux deux précédents puisqu'il est dit « ce n'est pas pour rien que Samba est courageux ». Cette allusion fait référence à l'histoire de Djibi Sâlif que Souleymâne Sall m'a racontée lors de nos entretiens de travail. Djibi Sâlif Samba était un mécène de Guélâye, quelqu'un qui l'a beaucoup soutenu. Mais il était aussi connu pour être un grand savant, un très bon connaisseur du fleuve qui maîtrisait de nombreux savoirs magiques. L'histoire raconte que quelqu'un lui avait envoyé une attaque magique une nuit alors qu'il dormait. Cette attaque avait la forme d'une créature venue l'attaquer dans son sommeil. Mais Djibi Sâlif a eu une prémonition, s'est réveillé et a pris son pistolet pour tuer la créature qui allait l'attaquer.

Cette histoire n'est pas explicitée littéralement dans le Pékâne. Seule la mention au courage de Djibi indique que l'hommage est également motivé par une certaine forme d'admiration. Cette allusion à Djibi ainsi que la chanson en son hommage sont des portes d'entrées vers le récit de vie d'un homme extraordinaire et reconnu par ses pairs comme particulièrement brave. La chanson de Guélâye destinée d'abord à marquer sa gratitude pour l'un de ses soutiens, a contribué à véhiculer une image héroïque de son personnage. Mais le Diârâlê n'est qu'une évocation d'une histoire non développée, comme une porte d'entrée que l'auditeur peut ou non pousser.

Le deuxième groupe de personnes citées dans les Diârâls sont les Soubablés célèbres ayant marqué l'histoire. Les villages décrits sont marqués par l'empreinte de ces célébrités locales qui sont souvent des parangons de la culture thioubalo, des grands pêcheurs ou chasseurs, ayant prouvé leur bravoure et leur connaissance au

bord du fleuve. C'est pourquoi les héros épiques trouvent aussi leur place dans le Diârâlê. Ainsi, Hamé Birom Môdi Komé, héros de l'épopée éponyme est cité lorsque le poète aborde son village natal, Balé et Wâlâldé ¹⁶⁵:

eden njarna balamaaji saare
Wuro Mbanyu, Balle e Waalalde

Sukki Hamme ne na yooloo,
Hamme am

Jula Hamme ne na yooloo,
Saygee am

Biram Hamme ne na yooloo
ndaddoori am

nous sommes en train de boire
des infusions de feuilles de lotus à
Mbagnou et Balé Wâlâldé

Souki Hamé se noit, mon Hamé

Dioula Hamé se noit, mon
Saygué

Biram Hamé se noit, mon
chasseur

Après avoir cité Balé et Wâlâldé, le poète rappelle les trois vers qui forment le refrain de l'épopée. Ces trois vers citent les noms et surnoms de Hamé Birom Môdi Komé, célèbre Thioubalo obligé de quitter son village natal en raison de la jalousie des autres Soubalbés voulant destituer son père du titre de Diâltâbé et l'empêcher lui-même de devenir diâltâbé. Là encore le rappel de ce refrain est un déclencheur. Les auditeurs connaissant la célèbre épopée chantée par Guélâye Âli Fâl connaissent l'histoire complète de Hamé Birom Môdi Komé. Ce refrain est un lien musical vers cette épopée.

Ces personnes citées dans les Diârâls sont souvent représentées à l'aide de figures-types destinées à faire d'eux des symboles de la culture thioubalo. Ainsi, Hamé Birom Môdi Komé est appelé par une formule-type utilisée pour nommer un Thioubalo : « *yaari maay,o taanum Jaaltaabe* », « celui qui boit le fleuve, le petit-fils du Diâltâbé ». Les amis de Souleymâne Sall sont nommés « Daana » du nom d'un célèbre chasseur réputé pour ne jamais manquer sa cible. Ces formules participent du

¹⁶⁵ Souleymâne Sall, Séquence 2, v11-14.

pouvoir évocatif de la citation de personnes dans le Diârâlê. Nommé une personne permet d'ouvrir un horizon narratif autre que le Pékâne lui-même. Cela permet de déclencher chez l'auditeur des associations textuelles, de rappeler par l'ellipse les autres récits qui composent la vie littéraire du bord du fleuve.

Chaque village cité constitue donc un plateau, une multiplicité connectable à n'importe qu'elle autre. Le Diârâlê comme procédé poétique permet de construire des liens intertextuels fondés sur l'évocation. Les descriptions deviennent des appels intertextuels pour l'auditeur. En décrivant un village, que ce soit de façon succincte ou bien très développée, le poète ouvre des portes narratives, crée des horizons textuels que l'auditeur peut lier à sa propre connaissance des localités en question. Pour l'auditeur non averti, dont je faisais partie, le questionnement sur la signification des descriptions des villages permet de mettre à jour un réseau littéraire caché mais pourtant bien présent. Chacun de ses plateaux paysagers est en soit un monde littéraire traversé de récits, de formes poétiques, de héros fondateurs.

La géographie que met à jour le Diârâlê va donc bien plus loin que le simple calque d'une réalité physique, elle est en fait une carte à multiples entrées qui suit l'eau mais n'hésite pas à multiplier les angles d'approches descriptives.

1-2-2- Le Diârâlê : une poésie végétale.

Le dernier point de connexion que je voulais aborder ici dans cette description des plateaux paysagers est la dimension végétale que prend le paysage fluvial. Le Diârâlê est à bien des égards une poésie végétale tant l'importance de la botanique est grande lorsque l'on se penche de près sur les textes.

Cette importance du végétal est particulièrement visible lorsque les poètes décrivent les espaces cultivés et quand on analyse la récurrence et la diversité des noms de plantes dans les performances

1-2-2-1- Les espaces cultivés

Dans la distribution paysagère mise en place dans le Diârâlé, les espaces cultivés sont très nombreux, ils se présentent comme des espaces privilégiés de rencontres entre les hommes et un tout un monde végétal.

Les espaces cultivés des Soubalbés ne sont pas grands, au contraire des cultivateurs que sont les Tôrobés par exemple qui détiennent une grande partie du foncier de la région ou bien des éleveurs foubés qui eux aussi détiennent de grandes surfaces de terre.

Mais le trait saillant de ces espaces chez les Soubalbés est le lien essentiel qu'ils entretiennent avec l'eau. C'est de leur connectivité à l'eau qu'ils tirent leur force. Les espaces cultivés ont une obligation d'abondance, et deviennent des enjeux majeurs dans une région en manque chronique d'eau. Bien que relativement restreints donc, ces espaces prennent une valeur de plus en plus importante en raison de leur position privilégiée par rapport à l'eau.

Dans le Diârâlé, ces espaces cultivés sont décrits comme des lieux d'abondance, avec une végétation luxuriante qui contraste avec le reste du territoire plutôt marqué par son aridité et où les épineux forment l'essentiel de la végétation.

Deux types d'espaces cultivés sont mis en avant dans le Pékâne : les jardins au bord de l'eau (sg : *falo*, pl : *pale*). (15) et les champs collectifs inondables par la crue (*kolongal*) (7 dans les performances de Souleymâne Sal)

- Les jardins au bord de l'eau (falo)

Les jardins sont un lieu d'alliance entre les hommes, les plantes et l'eau. Ce sont des lieux de jonction et les Diârâlés utilisés pour les décrire mettent ces alliances en exergue. Si dans les Diârâlés, ils sont souvent décrits en fonction de leurs propriétaires, parfois leur description mettent plus directement en avant cette proximité avec l'eau. C'est le cas par exemple du jardin au bord de l'eau Lêne, jardin situé près de Diatar, village au bord du fleuve Sénégal à quelques kilomètres à l'est de Podor. Ce jardin est connu de tous dans la région pour sa grande beauté.

Il est situé au bord du fleuve sur une avancée de terre qui barre la route au fleuve, l'obligeant à faire un virage. Cette avancée de terre est un peu à l'écart du village lui-même mais les jardins qui la constituent sont une étape incontournable pour les chanteurs de Pékâne qui louent régulièrement sa beauté et sa position particulière par rapport au fleuve comme le montre Souleymâne Sall dans le passage suivant est extrait ¹⁶⁶:

en ngarii e Falo Leen	nous sommes arrivés au jardin au bord de l'eau Lène
yippi e maayo Jaatar, faliingo, burani-kam, sooriingo	il se jette dans le fleuve de Diatar, celui qui barre la route, mon préféré, le tumultueux

Dans ce passage, c'est le jardin qui se jette dans le fleuve de Diatar alors qu'habituellement le verbe se jeter (-yipp) est plutôt réservé aux cours d'eau. Ce jardin est situé au bout d'une plage de sable à l'extrémité de la bande de terre. Il donne l'impression de résister au fleuve et paradoxalement, cela renforce l'image de puissance dégagée par le fleuve, puissance bien mis en évidence dans le fleuve, « faliingo/ celui qui barre la route », « sooriingo/ le tumultueux ». C'est un véritable affrontement des éléments où le végétal tira sa force de l'eau et l'eau redouble de puissance face au végétal.

¹⁶⁶ Souleymâne Sall, Séquence 1, v 105-106.



Figure 39: "Falo Leen", jardin au bord de l'eau cité dans le Diârâlê de Souleymâne Sall, situé près du village de Diatar (photo: Marie Lorin, décembre 2014)

Les liens d'interdépendance entre eau et végétal s'affirment parfois de façon plus directe. Les jardins sont ainsi de véritables refuges végétaux, résidences privilégiées de certains arbres et autres plantes. L'exemple qui suit montre cet aspect, il s'agit de la description d'un jardin, semble-t-il assez connu, du village de Bâlé et Walâldé ¹⁶⁷:

caski nanngii Palel Jiwo Maayo,
Balle e Waalalde

l'acacia s'est emparé du petit
jardin au bord de l'eau de la jeune
fille du fleuve, à Balé et Wâlaldé

Le nom du jardin donne une dimension presque allégorique au jardin en question. En effet, le terme « *jiwo maayo/la jeune fille du fleuve* » est une des appellations types pour désigner une jeune femme thioubalo ayant des liens privilégiés avec l'eau en raison de ses connaissances ou bien de ses expériences passées. C'est une façon assez laudative de saluer une femme thioubalo sans mentionner précisément son nom, une façon de transformer cette femme en parangon de la culture thioubalo, en modèle. Dans cet exemple, l'arbre *caski*, un

¹⁶⁷ Souleymâne Sall, Séquence 2, v 19.

acacia est présenté comme le propriétaire du jardin, celui qui s'en est emparé. Cette présentation résonne avec le rôle joué par de nombreuses plantes dans le Diârâlé qui sont souvent personnifiées. Les plantes constituent avec l'eau, l'âme de ces jardins. Il y a bien sûr les plantes qui sont cultivées, beaucoup de cultures maraîchères notamment, mais il y aussi les arbres, tels que cet acacia, qui ont résisté tant bien que mal à la déforestation massive qui a ravagé les rives du fleuve Sénégal, et plus généralement la région du fleuve dans son ensemble. Aujourd'hui plus que jamais, les jardins constituent des îlots végétaux, des havres protecteurs d'une végétation en danger. C'est souvent comme cela qu'ils sont montrés dans le Diârâlé, comme des lieux préservés, des bénédictions¹⁶⁸ :

Jorbiwol e Sumenduudu Koye
Wa Bamma e falo Alla

Diorbiwol¹⁶⁹, Soumène
Doûdou Koyé Wa Bamba¹⁷⁰, le
jardin au bord de l'eau d'Allah

- Les champs inondables par la crue (kolongal, pl.kolaade)

L'autre espace cultivé que l'on retrouve souvent est lui aussi un espace intimement lié à l'eau. Il s'agit des *kolaade*, c'est-à-dire des champs collectifs inondés par la crue et qui sont donc cultivés quand l'eau s'est retirée.

ngarmi e Mawndu Beeli¹⁷¹

je suis arrivé aux Grandes
Mares¹⁷²

mawndu e wuraandu dō
ndokkumi kabal Buti Demmba

la grande mare est entourée
par des arbres, là où j'ai donné
une ancre pour les pirogues à
Bouti Demba

¹⁶⁸ Souleymâne Sall, Séquence 2, v250.

¹⁶⁹ Diorbiwol : village au bord du fleuve Sénégal après Sinthiou Âmadou Mayram.

¹⁷⁰ Soumène Doûdou Koyé Wa Bamba : jardins au bord de l'eau dans le village de Diorbiwol.

¹⁷¹ Souleymâne Sall, Séquence 2, v105-106

¹⁷² Les grandes mares: nom d'un groupement de champs inondables (*kolongal*) à Cascas.

Ces Grandes Mares sont en fait le nom d'un groupement de champs, un *kolongal*, près du village de Cascas. Ce nom montre bien le caractère extrêmement changeant de ces espaces. En effet, lors de la crue, ces espaces sont des mares, la terre est entièrement recouverte par l'eau ne laissant que des îlots immerger ça et là, d'où le nom de ce *kolongal*, « les grandes mares ». Bien souvent, ces espaces ne peuvent être parcourus que par les pirogues des Soubalbés. De nombreux villages se retrouvent ainsi complètement isolés. Par la suite, alors que l'eau se retire, la décrue révèle peu à peu un tout autre environnement où l'eau a préparé le terrain pour une toute nouvelle végétation qui vient envahir l'espace abandonné par la crue. Les terres découvertes sont extrêmement fertiles et sont peu à peu recouvertes d'herbes en tous genres faisant le bonheur des troupeaux. Ces espaces inondables sont donc marquées par la succession de cycles paysagers différents, cycles paysagers qui correspondent à ces cycles de végétation. L'eau permet à ces espaces de se régénérer, d'être fertilisés et d'accueillir une nouvelle vie végétale dès l'eau retirée. La photo suivante montre le renouveau apporté par l'eau. Il s'agit d'un *kolongal* juste derrière la digue de Podor. Cet espace se transforme en grande mare lors de la crue du fleuve. Sur la photo l'eau n'est pas encore totalement partie. Dès le début de la décrue, alors que l'herbe envahit la terre, les éleveurs viennent y faire paître leur troupeau ce qui contribue à la fertiliser encore un peu plus.



Figure 40: l'eau se retire peu à peu des champs de Podor, les vaches viennent alors brouter l'herbe nouvellement poussée (photo: Marie Lorin, novembre 2013)

Les *kolaadé* font partie du patrimoine foncier des Soubalbés (même si d'autres castes possèdent des champs dans ces espaces, notamment les Tôrobés et les Foulbés). Ces espaces sont cultivés lors de la décrue souvent pour des cultures céréalières (mil, sorgho). La végétation succède à l'eau. Cet aspect végétal est mis en avant dans les Diârâlés consacrés aux *kolaadel* :

Silla e Care Borone

ḏoo e yibbe e bayeeje Seksekbe

Sila et Thiaré Boroné

ici il y a des figuiers et du mil
des membres de la famille Seck

Sila est le nom d'un village au bord du fleuve Sénégal côté Sénégal. Thiaré Boroné est le nom d'un *kolongal* situé près du village. Ces champs sont exploités par des familles Soubalbés, les Seck. Les cultures saisonnières de mil sont ici mis en avant mais aussi une végétation annuelle et donc constante, les figuiers. De la même façon que les jardins, les *kolaadé* sont présentés sous un double aspect végétal, leur usage saisonnier, une végétation cultivée et qui a un cycle restreint dans le temps et donc soumise aux changements et une végétation constante constituée d'arbres assurant une permanence au gré des saisons.



Figure 41: champs inondé par la crue à la sortie de Podor (photo: Marie Lorin, 2012)

1-2-2-2- Les plantes

La végétation constitue un intérêt important dans le Diârâlê qui ne concerne pas seulement les espaces cultivés. Les plantes envahissent tout le texte, tous les espaces, constituent un véritable moteur poétique au point d'avancer l'hypothèse du Diârâlê comme poésie végétale. Au même titre que l'on peut parler de géopoétique pour souligner le rôle du paysage comme moteur de la création poétique, la poésie végétale poserait elle la végétation comme inspiration poétique majeure. La métaphore du rhizome va déjà dans ce sens. C'est à partir d'un principe végétal que Deleuze et Guattari posent les bases d'un fonctionnement poétique mais aussi philosophique et politique. Dans mon étude, la métaphore du rhizome me permet d'éclairer un fonctionnement en réseau de la littérature du fleuve Sénégal. L'analyse plus poussée de la présence végétale dans les textes me permet d'aller plus loin dans l'exploration de cette métaphore végétale.

Pour annoter et traduire ces textes, j'ai dû réaliser un glossaire botanique qui se trouve à la fin des textes des corpus. Or ce glossaire regroupe 41 espèces végétales qui sont toutes citées au moins une fois dans les performances des poètes, certaines sont citées à de nombreuses reprises. La diversité des plantes mentionnées montre la dimension végétale de la connectivité du Diârâlê à son environnement. Le Diârâlê est le porte-parole d'un écosystème fluvial, un écosystème qui fut un temps marqué par sa biodiversité, une biodiversité de plus en plus remise en cause par les changements écologiques majeurs survenus ces dernières années. Le Diârâlê devient peu à peu non pas une description d'un écosystème vivant mais bien plutôt la trace d'un écosystème aujourd'hui révolu. La dernière partie de ce chapitre reviendra plus largement sur ces changements écologiques.

Les plantes ont toute un rôle à jouer dans le Diârâlê, elles ont toutes une utilité et sont à chaque fois connectées à leur environnement comme des éléments à part entière définissant autant que les hommes et les lieux, les plateaux présentés.

Comme le montraient les descriptions de villages, les plantes sont souvent utilisées comme toponymes. Dans ce cas, ce sont souvent les mêmes plantes qui reviennent, des arbres qui dégagent une puissance qui leur permet de pouvoir être des marqueurs de lieu.

Il y a deux façons d'utiliser les arbres pour marquer un lieu. La première est dans le nom lui-même du village ou du lieu-dit en question.

Dans ce cadre, le tamarinier¹⁷³, revient extrêmement souvent. De nombreux lieux sont nommés en référence à un tamarinier présent sur place. Le tamarinier est utilisé pour nommer des trous d'eau, « *luggere Jammi Alfa/ le trou d'eau du tamarinier Alfa*¹⁷⁴ », des hameaux, « *Jammi Koppe Jammi Uge, taccirde maayo/ le tamarinier Kopé, le tamarinier Oûgué, là où on traverse le fleuve*¹⁷⁵ », des berges « *telliimi e Tufnde Jammi/ je suis descendu sur la Berge du Tamarinier*¹⁷⁶ ».

L'acacia joue aussi ce rôle de toponyme. L'acacia se raréfie de plus en plus au bord du fleuve Sénégal. Il était utilisé jadis pour fabriquer des pirogues. Il en existe différentes sortes dans la région. Cette diversité est présente dans le Diârâlê. Ainsi, le *caski*, *acacia albida*, est utilisé comme toponyme pour nommer : des quartiers, « *Caski Lambe, leegal jiggoobe / L'Acacia de la famille Lampe, le quartier des membres de la famille Djigo* », des berges, « *caski ηorel Almuudo / [jusqu'à] l'acacia de la petite berge haute de l'Élève*¹⁷⁷ », des jardins.

D'autres arbres de la famille des acacias sont utilisés eux comme Diârâlê c'est-à-dire pour décrire des localités¹⁷⁸:

ɗoo Sammba Caga e Sinnyooje

en ngarii e wuro Alluki

ici à Samba Thiaga et Siniôdié

nous sommes arrivés au village
de l'acacia

Ici l'acacia *raddiana*, (sg :*alluki*, *ki*) sert à décrire le village Samba Thiaga et Siniôdié, village de soubalbés situé au bord du défluent Nguèndi.

¹⁷³ sg : *jammi (ki)* ; pl : *jaḃbe (de)*, *tamarindus indica*, *tamarinier*.

¹⁷⁴ Souleymâne Sall, Séquence 2, v363.

¹⁷⁵ Souleymâne Sall, Séquence 2, v214.

¹⁷⁶ Souleymâne Sall, Séquence 1, v83

¹⁷⁷ Souleymâne Sall, Séquence 1, v404.

¹⁷⁸ Souleymâne Sall, Séquence 1, v291-292.

Le village Sâré Souki, situé au bord du fleuve Sénégal sur l'Île à Morfil est quant à lui décrit grâce à l'*acacia nilotica*, couramment appelé le gonakier (sg : *gawdî (kî)*, pl : *gawde, (de)*) ¹⁷⁹:

oo Saare Suki e mbona gawde

Sâré Souki là où il y a des
gonakiers en abondance

La végétation est souvent utilisée dans les descriptions pour souligner son rôle de ressource agricole. C'est le cas du palmier rônier¹⁸⁰ utilisé pour Dôlol, village sénégalais situé au bord du fleuve Sénégal et habité par des Soubalbés. Les rôniers donnaient de nombreux fruits qui constituaient une ressource agricole pour ses habitants.

Doolol dubbe

Dôlol là où il y a des palmiers
rôniers

dubbi njuri e nyaalee

là où les fruits des palmiers
rôniers sont perchés

dalee e denloode

on ramasse les fruits laissés à
l'abandon

Dôlol est décrit comme un lieu d'abondance dûe à la générosité de ses palmiers rôniers.

Les plantes ont donc un fort rôle toponymique et descriptif dans le Diârâlê. Mais elles remplissent aussi d'autres fonctions. Elles permettent notamment de comprendre l'usage que les Soubalbés font de leur environnement, comment ils font de la végétation tour à tour des outils, des armes ou des remèdes. Ces différents usages sont présents dans le Diârâlê.

¹⁷⁹ Souleymâne Sall, Séquence 2, v 56.

¹⁸⁰ *dubbi (kî)*, pl. *dubbe (de)*, *borassus flabelliformis aethiopum*, *palmae*, palmier rônier.

Les exemples suivants permettent de montrer la diversité des usages faits par les Soubalbés du monde végétal qui les entoure. Ils montrent aussi à quel point la connaissance botanique est un domaine à part entière de la culture thioubalo, et ce faisant, du Diârâlê.

Le kapokier¹⁸¹ est ainsi une plante essentielle dans la chasse au crocodile qui fait l'objet de nombreuses références ou récits dans le Pékâne en général et dans le Diârâlê en particulier. Or, une image revient extrêmement souvent ¹⁸²:

ḏoo nooro yidaa koyle te koyle
yoo njidaa nooro

koyle pudii nder ladde

mbiltii, ngubii-ngabii

mbaḏi mbaafu na ḡaagoo

ici le crocodile n'aime pas le
kapokier, le kapokier aussi n'aime
pas le crocodile

c'est pourquoi le kapokier est
parti pousser en brousse

il a bourgeonné, s'est bien
développé

il a fait des jeunes pousses à la
façon des arbres ḡaagoo

Le bois du kapokier était utilisé par les Soubalbés pour fabriquer des lances dont ils se servaient pour les crocodiles. En raison de la souplesse du bois, la lance se bloquait dans les dents du crocodile ce qui avait pour effet de neutraliser la puissante mâchoire de l'animal. C'est la raison pour laquelle il est indiqué que le kapokier et le crocodile ne s'aiment pas. La figure poétique qui suit met en avant la force du végétal, retraçant les phases de développement de l'arbre. Le kapokier peut pousser au bord de l'eau mais il pousse aussi plus loin en brousse. C'est là-bas que les Soubalbés vont récupérer ses branches mais aussi ses feuilles qui peuvent être utilisées en infusion pour guérir des maux de ventre. C'est encore une autre métaphore végétale qui

¹⁸¹ *sg* :koyli, *pl* :koole, *mytragyna inermis*, kapokier.

¹⁸² Souleymâne Maal, Séquence 1, v17-20.

conclut la figure puisque le kapokier est finalement comparé à un autre arbre, le *goolooli*, *Cissus quadrangularis*. Cette figure poétique repose entièrement sur le végétal, sur la connaissance des arbres de la région, de leurs usages mais aussi de leurs formes et de leurs développements.

Les plantes sont aussi décrites pour leurs vertus nourricières. En effet, de nombreuses plantes sont utilisées pour réaliser des infusions qui ont souvent de fortes valeurs thérapeutiques. Cette connaissance des vertus thérapeutiques des plantes est un bien communément partagé chez les Soubalbés même si certaines familles se sont spécialisées dans cette science¹⁸³.

Cette dimension de la botanique est présente dans le Diârâlê. Ainsi, la pratique des infusions est présente ¹⁸⁴:

eden njarna balamaaji saare
Wuro Mbanyu, Balle e Waalalde

nous sommes en train de boire
des infusions de feuilles d'arbres
balamaaji à Mbagnou et Balé
Wâlaldé

C'est donc une végétation multidimensionnelle qui est présente dans le Diârâlê. Le Diârâlê prend appui sur tout un monde végétal en lien avec tout l'environnement. La dynamique poétique du Diârâlê s'inscrit dans cette végétalisation du monde. Les paysages, les gens, les pratiques sont connectés à la végétation dont ils dépendent. Le monde de la pêche dépend lui aussi intimement de cette végétation. Les poissons se reproduisent dans les herbes, les crocodiles se cachent sous les arbres. La végétation est un élément structurant du paysage et ce faisant elle devient un moteur poétique majeur. Le Diârâlê, poésie paysagère est aussi poésie végétale.

¹⁸³ À Podor, c'est la famille Mbodji qui détient le plus de connaissances en médecine traditionnelle. Ils sont régulièrement consultés pour soigner différents maux grâce aux plantes d'une part, mais aussi grâce à des pratiques magiques dont ils ont le secret. Cependant, les autres familles soubalbés détiennent eux aussi beaucoup de connaissance dans ce domaine. Iba Maal maîtrise très bien la botanique et soigne lui-même certains maux lorsqu'il est sollicité, mais il n'en fait pas de commerce.

¹⁸⁴ Souleymâne Sall, Séquence 2, v11.

1-3- LE DIARALÉ, POÉSIE CARTOGRAPHIQUE

En proposant une description aussi complète des paysages foûtanké mais aussi en créant des routes, des connexions entre ces différents éléments, chaque nouvelle performance de Diârâlé peut être vue comme une carte poétique de la vallée du Fleuve Sénégal. Chaque performance est un nouveau point de vue sur le paysage, une nouvelle échelle définie par le poète mais aussi par l'auditoire. Ce faisant, cette poésie contribue à l'élaboration d'un discours autochtone non seulement sur les représentations de l'espace mais aussi sur la gestion de l'espace.

1-3-1- Une cartographie en mouvement : la représentation d'un monde nomade

La particularité des cartographies proposées par le Diârâlé réside en partie dans leur dimension nomade reflétant ainsi aussi bien la pratique littéraire des poètes eux-mêmes que le mode de vie des soubalbés. Cette dimension nomade place le mouvement au cœur des représentations cartographiques. Le mouvement des poètes d'abord. Leurs itinéraires que l'on peut suivre à travers les parcours qu'ils évoquent tracent des routes à travers la vallée, des modes de traversée de l'espace qui laissent la place à de multiples agencements. Le mouvement des Soubalbés ensuite. Les Soubalbés ont longtemps été et sont encore en partie des nomades. Bien que rattachés à des villages à des localités dont ils ont la responsabilité, les Soubalbés ont l'habitude de naviguer sur le fleuve, parfois très loin de chez eux et pour des mois dans d'autres territoires pour y pêcher. Ce nomadisme est au cœur des cartes implicites proposées dans le Diârâlé. Le mouvement de l'eau enfin. Le caractère extrêmement changeant de la configuration paysagère introduit par les mouvements de crues et décrues du fleuve Sénégal est reflété dans le Diârâlé qui propose moins des paysages fixes que des paysages marqués par des changements parfois extrêmes, par une instabilité de nature.

1-3-1-1- Le poète marcheur

Le rythme du Diârâlé est en grande partie défini par la marche. En effet, cette poésie est intimement liée au mode de vie des poètes dans lequel il puise leur

inspiration : la marche. Les chanteurs de Pékâne sont avant tout des marcheurs. Jusqu'à présent, certains ne se déplacent qu'en marchant, c'était le cas de Souleymâne Sall lorsqu'il vivait encore de son art. Souleymâne Maal a lui aussi beaucoup marché pendant ses années de formation. Guélâye lui-même était selon les témoignages un grand marcheur, et c'est à pied qu'il passait d'un village à l'autre, en longeant le fleuve.

La marche a d'abord une portée initiatique chez les poètes. Suivant l'exemple du Pékâne, l'essentiel de leurs connaissances sont issues de la pratique de tournées (sg : lappol, pl : lappi). Ces tournées ont une double portée.

Il s'agit d'abord d'apprendre le fleuve, ses paysages et ses habitants. Chaque plateau paysager est ainsi appris sur place par la rencontre.

Mais les tournées sont aussi le lieu de performances diverses. Chaque arrêt dans un village donne l'occasion aux poètes de se produire lors de soirées organisées en son honneur par des familles soubalbés ou bien lors de cérémonies diverses. Mais la route elle-même donne l'occasion aux poètes de chanter. Ainsi, Iba Maal, Diâltâbé de Podor, me racontait comment un chanteur de Pékâne de la famille Dièye, les détenteurs traditionnels du Pékâne, s'arrêtait pour chanter lorsqu'il apercevait le père d'Iba sur le fleuve. Alors que le poète marchait au bord du fleuve, s'il voyait le Thioubalo de l'autre côté, il se mettait à chanter jusqu'à ce que le père d'Iba envoie une pirogue l'amener près de lui. Ce Diârâlé de la rencontre est le lieu privilégié d'une expression spontanée du chant. C'est la rencontre qui déclenche la poésie, le chanteur chante alors en marchant.

1-3-1-2- Une expérience géopoétique : les mots mis en cartes

Chaque performance propose une nouvelle cartographie, une nouvelle réécriture de l'espace qui est redéfinie en fonction des circonstances présentes de la performance. Ce faisant, les cartographies proposées par les chanteurs de Pékânes sont habitées par le mouvement, elles ne sont pas fixées, mais sont sans cesse recomposées.

Les cartes proposées par les chanteurs suivent les itinéraires suivis par les poètes lors de leur exploration de la région du fleuve. La succession des différents plateaux paysagers révèlent des parcours marqués par la lenteur de la marche qui permet l'observation des détails du paysage, l'approfondissement des relations avec les personnes rencontrées. Les cartographies du Diârâlê sont marquées par ce lent mouvement du marcheur. Le Diârâlê, poésie du bord du fleuve, est une cartographie de la marche qui inclut en même temps la possibilité de s'attarder sur un point mais aussi la liberté de passer d'un lieu à un autre.

Ces itinéraires deviennent les fils directeurs de la performance, les fils par lesquels on peut retracer les parcours du poète en suivant pas à pas les lieux qu'il décrit.

Grâce à la base de données créée suite au recensement et au repérage de tous les villages cités dans les performances enregistrées, j'ai pu retracer les itinéraires poétique suivis par les chanteurs et ainsi pu recréer la cartographie littéraire de leurs performances. Le résultat montre à quel point le rythme de la marche a une influence majeure sur l'ordre d'énonciation des villages. S'il est possible au sein des plateaux qui constituent les villages de déceler d'autres liens, d'autres types d'agencements en jeu, les itinéraires poétiques des chanteurs reflètent également une formidable connaissance de la géographie réelle qui est non pas calquée telle quel mais recomposée à partir de la poésie. Une même performance propose des morceaux de routes qui, mis bout à bout, permettent de retracer un itinéraire marqué par un remarquable sens du détail.

Au cours de ses deux performances, Souleymâne Sall traverse ainsi plus de 170 villages, parcourant poétiquement plus de 300 kilomètres. Il m'a dit avoir visité lui-même la quasi totalité des villages cités, excepté certains qui sont des références à l'œuvre de Guélâye dont il reprend donc seulement la description. Mais ces références à Guélâye sont limitées, la grande majorité des descriptions qu'il propose sont issues de son expérience personnelle au bord du fleuve. Certains itinéraires ne font que traverser l'espace, créant ainsi des ellipses géographiques, mais d'autres s'attardent en détail à décrire tous les éléments traversés. Ce souci du détail est le reflet de la

lenteur que permet la marche. Seule la marche peut permettre de prendre le temps de l'observation mais aussi de la mémorisation.

L'analyse qui va suivre examine dans le détail les itinéraires de la première performance de Souleymane Sall. Il en décrit quatre qui sont représentées sous forme de carte. Les itinéraires vont d'ouest en est.

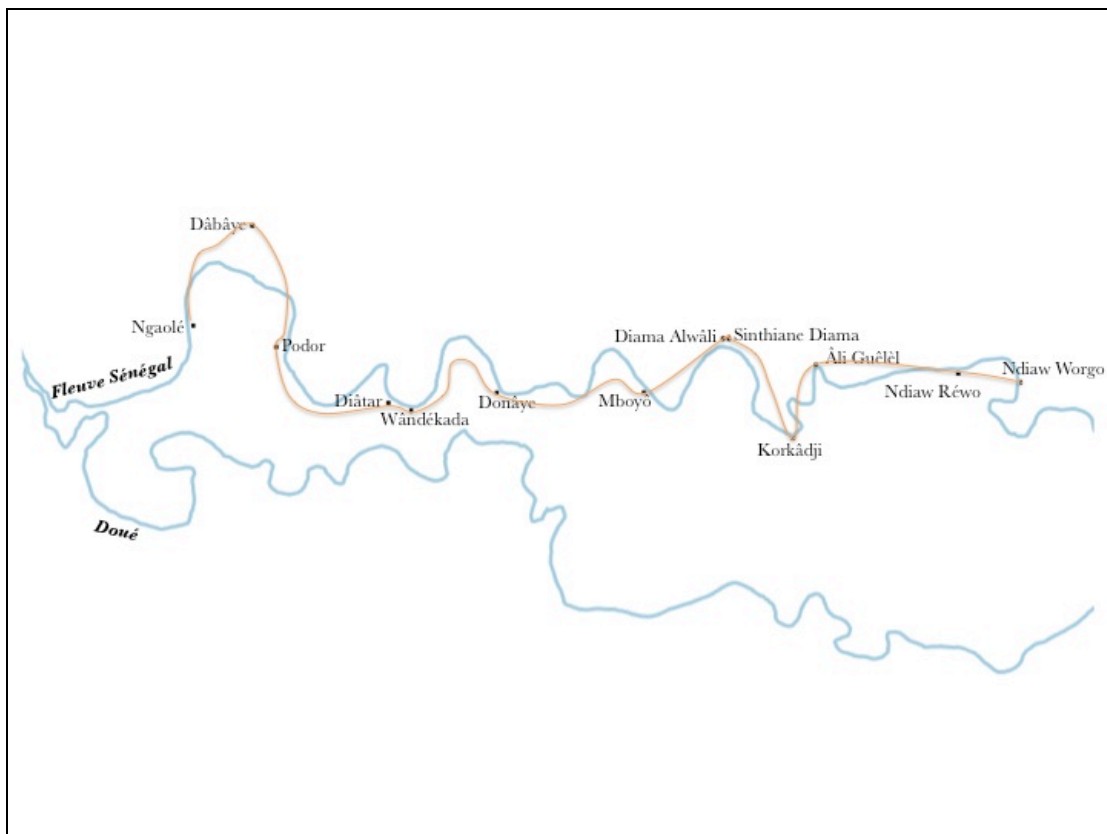


Figure 42: Itinéraire 1: de Ngaolé à Ndiaw Worgo

Cet itinéraire est le premier de Souleymane Sall. Il débute au vers 36, une fois l'introduction passée :

ɓamde e ɲawle e ɲoral

j'ai commencé par Ngaolé juché
sur la berge haute

Le premier village cité, Ngaolé, est extrêmement détaillé, comme je l'ai montré lors du paragraphe sur la description des villages. Des forêts, des jardins, des rivières sont cités ainsi que de nombreux habitants du village. En tout, une trentaine de vers sont consacrés à ce village. La première étape de cet itinéraire qui représente aussi la première étape des performances dans leur ensemble est fondatrice, elle permet au poète d'inscrire son parcours au cœur de la culture thioubalo, dans un village connu de tous pour son rayonnement culturel. Souleymane Sall prouve de cette façon sa très bonne connaissance de cette halte essentielle pourtant éloignée de son village d'origine (Wending situé à une centaine de kilomètres de Ngaolé). Ngaolé est décrit comme un territoire abritant en son sein des paysages variés que le poète a consciencieusement exploré. Les six villages qui suivent (Dâbâye, Podor, Diâtar, Wândékada et Donâye) obéissent à la même logique. Ils sont décrits par le détail, le poète profite de sa longue marche pour prendre son temps. Il s'attarde à décrire différents éléments dans chaque village, l'aspect du fleuve, la façon dont les jardins s'organisent, les personnes qui l'ont marquées. Il livre une description très personnelle de cet espace tout en reprenant les traits saillants inscrits dans la mémoire collective. Les derniers villages (Dama Alwâli, Sinthiane Dama, Âli Guêlèl, Ndiaw Réwo, Ndiaw Worgo) sont décrits de façon plus succincte, certains sont seulement évoqués sans description. Le poète les utilise pour tracer une route, pour délimiter un parcours, pour montrer que sa connaissance ne s'arrête pas aux villages les plus connus mais qu'il a pris le temps de parcourir la région. Cet itinéraire est assez linéaire, il n'y a pas de retour ou de détour, le poète suit fidèlement le fleuve et donne ainsi un aperçu du nord-ouest de l'Île à Morfil.

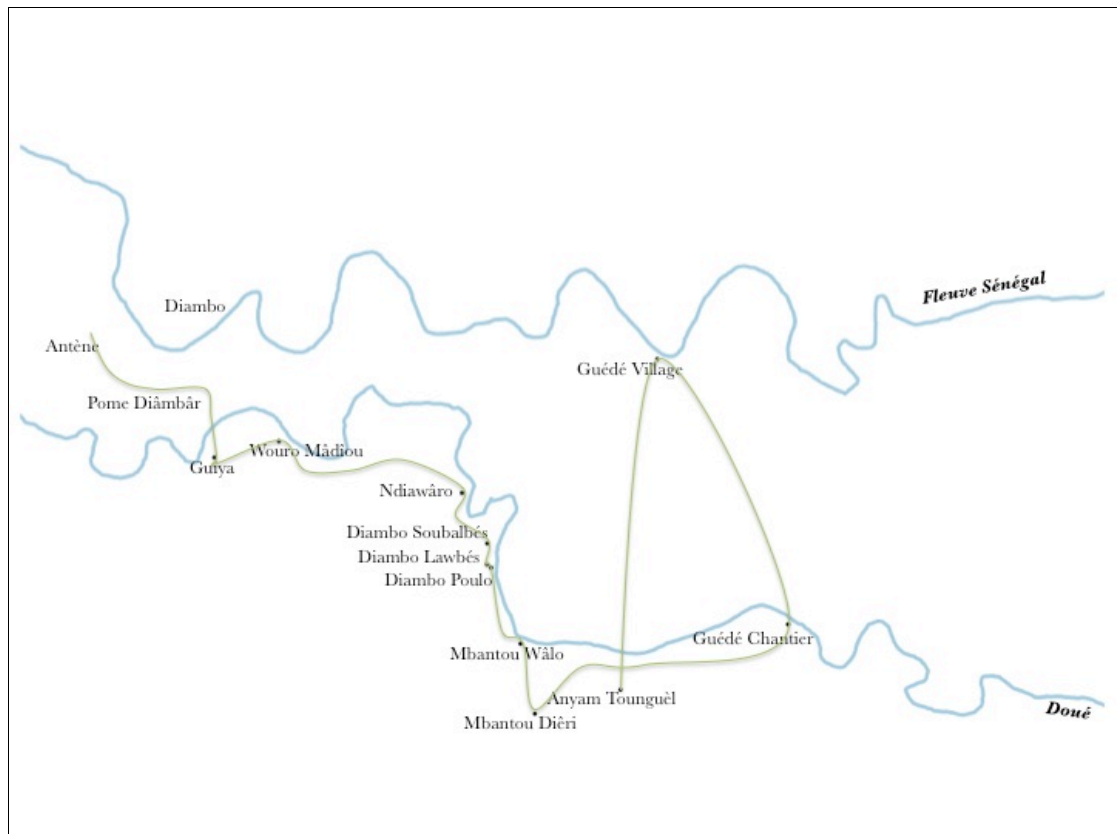


Figure 43: Itinéraire 2: Antène- Anyam Tounguèl.

Ce second itinéraire recommence à Antène, petit village, anciennement camps de réfugiés mauritanien. Il est situé à la suite de l'itinéraire précédent. Le poète marque le changement d'itinéraire grâce à l'utilisation du verbe qu'il avait déjà utilisé au début de son premier parcours -bam qui signifie prendre, mais qu'il accompagne cette fois du dérivatif -t qui marque la reprise, la répétition d'une action¹⁸⁵ :

mbamtii Anteen

j'ai repris à Antène

Comme je l'avais commenté dans la description des villages, ce parcours est très rapide. Les villages se succèdent sans description. Il s'agit là encore de tracer une route, d'explorer les bords du défluent Doué. Cet itinéraire est l'équivalent sud-ouest du premier itinéraire qui explorait le nord-ouest de l'Île à Morfil. Tout le parcours semble destiné à aboutir à deux villages : Guédé Chantier et Guédé Village. Guédé

¹⁸⁵ Souleymane Sall, Séquence 1, v145.

Village, tout comme Ngaolé, est une étape historique dans la région à plusieurs titres. Il s'agit d'abord d'un village habité par de nombreux Soubalbés, c'est aussi le village qui a vu naître le Tyamaba, le mythe d'eau qui a fait l'objet du premier chapitre de cette étude. Guédé est aussi l'ancienne capitale du Tôro, royaume historique et souverain par le passé. Les anciens rois du Tôro logeaient à Guédé. Enfin, c'est aujourd'hui un village important d'un point de vue administratif puisqu'il regroupe la communauté rurale de Guédé à laquelle bon nombre de villages aux alentours sont rattachés. Guédé est donc un centre incontournable de la région. Cette position dominante est marquée dans cet itinéraire par le contraste entre la rapidité avec laquelle le poète parle des villages qui le précèdent et les sept vers qui sont consacrés à Guédé, seule véritable halte sur ce parcours:

Gede Ngulum saare Hamme
Lam Tooro

nokku jom-wuro e jaaltaabe

lom-siwoolumgaal laana

meeto bonaani Aali

Gede Sance e Gede Vilaas

nde ngarmi e Gede Vilaas

njiimi Mboocoo Abu Yero
Hammaat

Guédé Ngouloum le village de
Hamé le souverain du Tôro

le lieu du chef de village et du
Diâltâbé

le maître de la petite pirogue
siwoloumgâl

celle d'Âli qui a une forme
parfaite¹⁸⁶

Guédé Chantier et Guédé
Village

quand je suis arrivé à Guédé
Village

j'ai vu Mbôthiô Abou Yéro
Hamât

¹⁸⁶ Âli : Mamadou Âli Diâltâbé: ami proche de Guélâye Âli Fâl. Il lui a offert une pirogue surnommée Siwoloumgâl.

Cette incursion à Guédé Village oblige le poète à faire un détour spatial puisqu'il change momentanément de cours d'eau et quitte le Doué pour remonter ponctuellement vers le Fleuve Sénégal. Il s'agit aussi, grâce à la référence au Tôro, d'introduire une incursion dans une autre vision géographique, historique, où d'anciennes représentations sont présentées. En effet, si la vallée du fleuve Sénégal est encore communément appelée Foûta Tôro en référence notamment à cet ancien découpage spatial, cette appellation ne correspond plus au découpage administratif en cours. La région du Foûta est aujourd'hui scindée entre deux pays, le Sénégal et la Mauritanie et entre plusieurs départements, Podor, Saldé et Matam notamment. L'itinéraire poétique est une façon d'évoquer d'autres représentations spatiales, d'autres représentations géographiques.

Après ce deuxième itinéraire, le poète marque une pause dans son exploration territoriale et cartographique. Il introduit à ce moment-là un passage de *sappaade* qu'il fait lui-même. Cela lui permet d'opérer une pause rythmique et une pause géographique qui l'emmène pour quelques vers sur ses terres natales. En effet, ce passage de *Sappaade* revient sur l'histoire personnelle du poète. Il y parle d'un combat contre un crocodile, de ses parents, du village d'origine de sa famille, Takoyèl, situé près de Wending. Cette pause poétique lui permet d'introduire une digression géographique à deux dimensions. Il s'agit de revenir sur ses terres natales et donc de faire un détour d'une centaine de kilomètres par rapport au dernier village cité. Mais il s'agit aussi de partir dans un espace symbolique, celui du combat entre les hommes et les crocodiles. Ces types d'espaces symboliques font entièrement partie des cartographies du Diârâlê. La digression géographique entre deux itinéraires continue après le passage de *Sappaade*, puisque c'est ensuite Mbahâra Dioûroûré qui est cité et exploré. Je n'ai pu retrouver et situer ce village. Mais sa mention est l'occasion pour le poète de rendre hommage à un grand Thioubalo et d'explorer un nouvel espace, celui d'une autre chasse au crocodile restée célèbre dans la mémoire collective. Cette allusion lui permet de s'attarder sur la description des veillées précédentes les chasses, de montrer l'effervescence de ces moments et la mobilisation de tous. C'est à nouveau

une géographie symbolique qui est mise en avant avec le court récit de cette chasse.

leece mbaalii ceeraade

les lits ont été répudiés pour la nuit

ɲore mbaalii kumanaade

tandis que les berges hautes ont passé la nuit à la noce

ceene mbaalii cefnaadee

les plages de sable ont passé la nuit à recevoir des incantations

C'est ici la répartition de l'espace qui est décrite poétiquement. Les lits, les berges, les plages de sable, c'est un autre type d'agencement qui est présenté. Celui d'un espace local et pourtant universel, symbole des veillées de chasse, de l'organisation de l'espace au bord du fleuve. La pause entre deux itinéraires permet à une autre géographie d'émerger. Une autre répartition de l'espace est décrite, celle d'un espace plus symbolique.

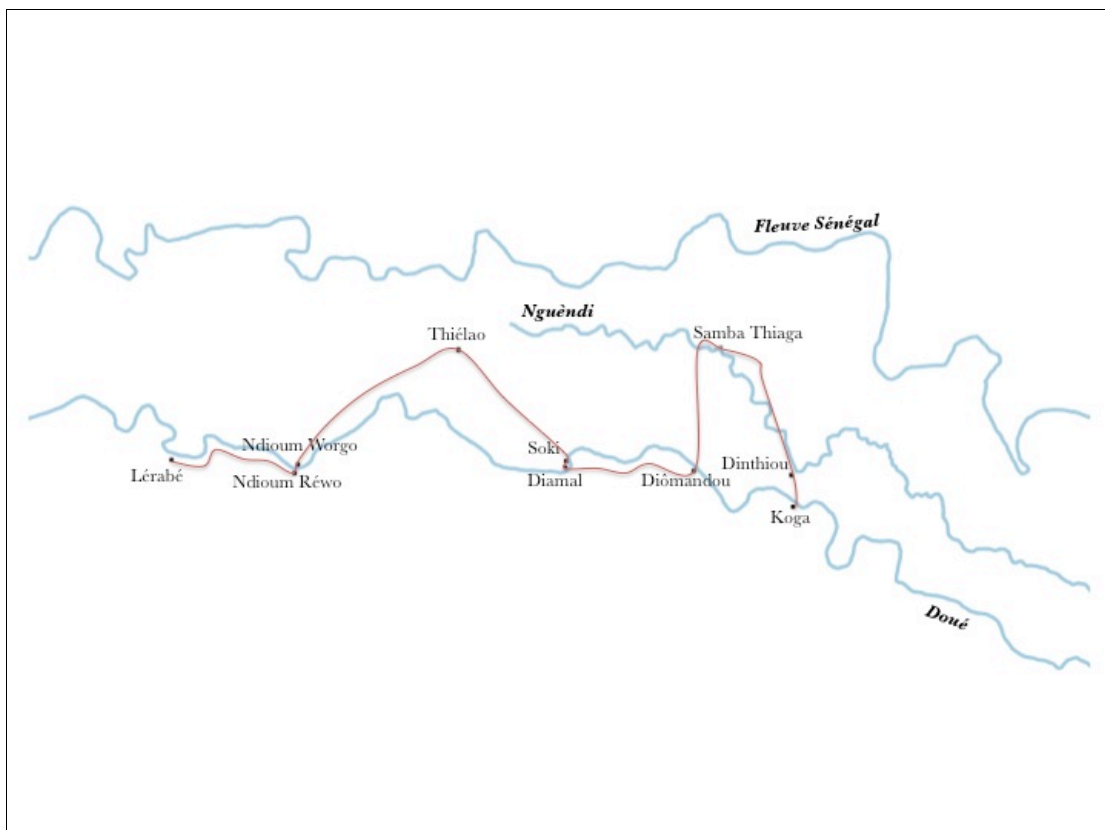


Figure 44: Itinéraire 3: Lérabé-Koga.

Le troisième itinéraire reprend peu après Anyam-Tounguël, le dernier village cité dans le deuxième itinéraire, par Nyagou, un hameau situé près de Guédé Chantier. Le premier village cité, Lérabé engage le poète à continuer son exploration du sud de l'Île à Morfil. Là encore, il y a des disparités entre les villages dans la description mais globalement, le poète prend le temps du détail, comme si la pause qui a précédé lui avait redonné de l'allant descriptif. Plusieurs pôles émergent. Il y a d'abord la ville de Ndioum, ville importante par la taille qui fait l'objet d'une longue description sur laquelle je suis déjà revenue dans les parties précédentes. Mais cette fois, ce sont pratiquement tous les villages traversés qui sont l'objet de plusieurs vers. Le poète quitte le fleuve Doué momentanément pour aller explorer un nouveau défluent, le Nguèndi, sur lequel il s'arrête longuement, énumérant à cette occasion plusieurs cours d'eau ou mares que le Nguèndi abreuve. L'itinéraire prend alors un tour plus aquatique.

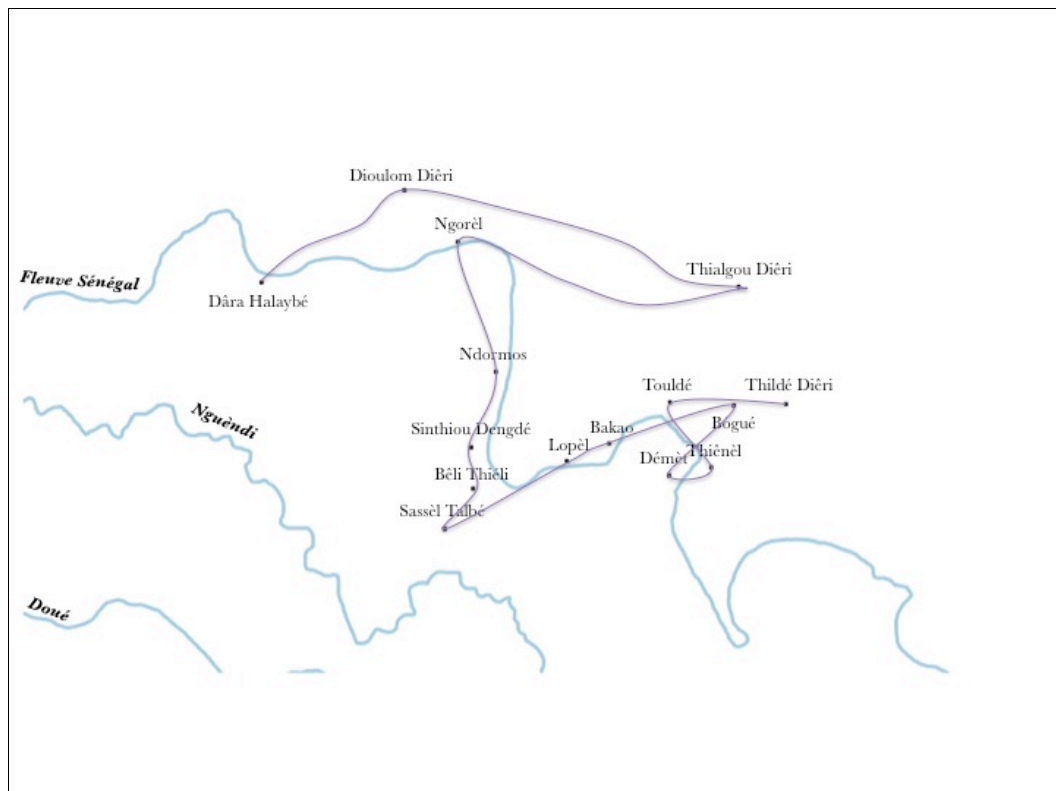


Figure 45: Itinéraire 4: Dâra Hâlâybé- Thidé Diéri.

Ce quatrième itinéraire suit de près le troisième. Là encore, c'est l'utilisation du verbe -bam avec le dérivatif -t qui indique un redémarrage, une nouvelle étape :

mi bamta jimol daannde maayo

je reprends mon chant au bord
du fleuve

Alors que l'itinéraire précédent s'était achevé au bord du Doué après un long passage au bord du Nguèndi, ce dernier itinéraire reprend au bord du fleuve Sénégal et ne le quittera plus. Cet itinéraire n'est pas linéaire, il est davantage marqué par des aller-retours, par des détours notamment en Mauritanie. Cet itinéraire est particulièrement riche, de nombreux villages sont cités avec des descriptions assez brèves. Le poète fut interrompu par un jeune Thioubalo qui a effectué une performance de *Sappaade*. Cette intervention est arrivée assez tôt dans l'itinéraire, puisque le poète était au niveau de Mbône Diêri, le troisième village à être cité. Mais il reprend après exactement au même endroit en répétant le nom du village en question et continue ensuite sans arrêt jusqu'à la fin de la performance qui l'emmène jusqu'à Thidé Diêri.

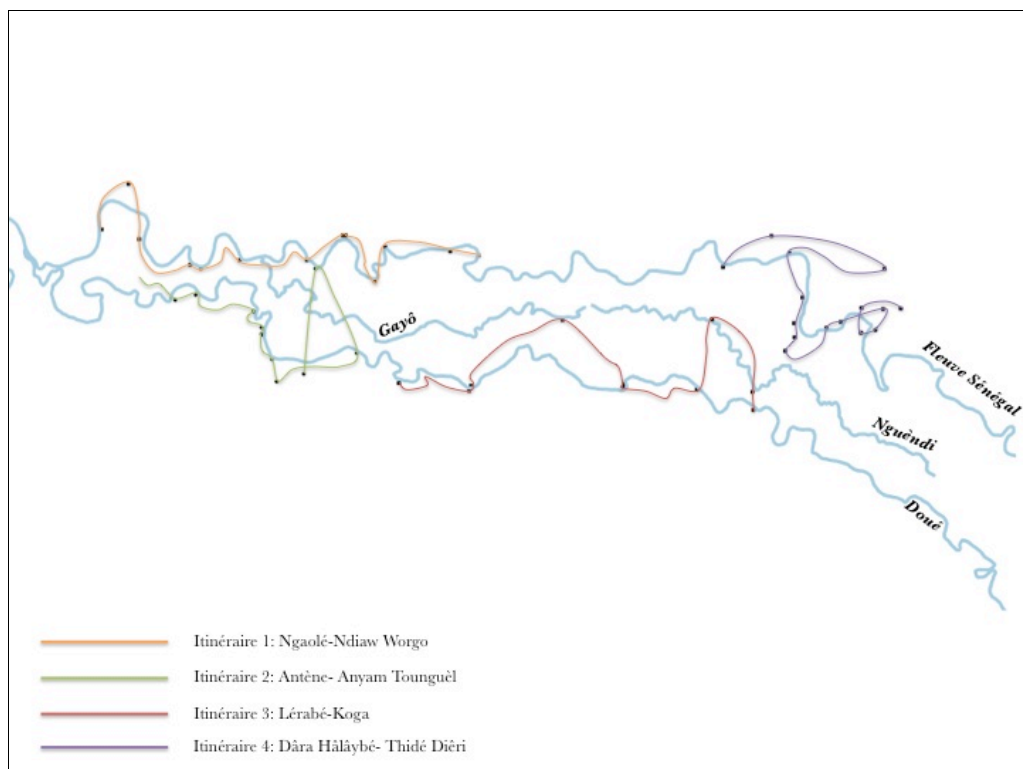


Figure 46: Synthèse des quatre itinéraires décrits dans la séquence 1 de Souleymane Sal.

La carte ci-dessus permet d'avoir une vue d'ensemble des quatre itinéraires et de pouvoir les comparer à une géographie réelle.

Cette synthèse permet de formuler plusieurs remarques. D'abord il faut signaler la remarquable exhaustivité de chacun des parcours. Lorsqu'il est sur la route, le poète mentionne tous les villages qu'il traverse quand bien même il ne les décrit pas. Il y a une véritable volonté de fidélité au parcours emprunté. Cette exhaustivité atteint son paroxysme lors de la description de territoires plus spécifiques où chaque détail paysager est mentionné.

Cependant cette exhaustivité n'empêche pas une réelle prise de liberté du poète par rapport à la géographie réelle. Il choisit des parcours, il choisit des détours, il choisit des routes. Tantôt sur le fleuve Sénégal, tantôt sur le Doué, tantôt sur le Nguèndi, le poète passe d'un cours d'eau à un autre. Ce n'est pas seulement l'avancée géographique qui est visée, il ne s'agit pas d'avancer le plus loin possible, mais il s'agit plutôt d'explorer des espaces, de montrer différentes voies possibles pour traverser la région. D'où une linéarité qui n'est pas la règle mais seulement une option possible. La seule règle du poète réside dans la direction, toujours vers l'est.

Enfin, cette synthèse montre l'importance du mouvement, mais surtout d'une certaine forme de lenteur due à la marche. Si la distance parcourue est remarquable pour un marcheur, la façon dont l'espace est parcouru n'est pas dépendante d'une route tracée à l'avance mais est bien plutôt l'expression de la liberté de marcher où bon lui semble. Le poète n'hésite pas à traverser des cours d'eau, à marcher à travers des champs, des jardins et des forêts. Son territoire n'est pas maillé à l'avance par des routes déjà tracées, c'est lui qui recompose sans cesse sa route. Cette liberté lui permet de proposer une cartographie dégagée de contingences historiques ou administratives. Ces contingences sont mentionnées mais ne représentent pas des cadres indépassables, elles sont des façons parmi d'autres de représenter l'espace. Ce que montre ces cartes fait écho à ce que disent Deleuze et Guattari sur la spécificité des cartes à la différence des calques (Deleuze et Guattari, 1980, p. 19).

(...) Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque*. (...) Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en

prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontables, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples ; le terrier en ce sens est un rhizome animal, et comporte parfois une nette distinction entre la ligne de fuite comme couloir de déplacement, et les strates de réserve ou d'habitation (cf le rat musqué). Une carte a des entrées multiple, contrairement au calque qui revient toujours « au même ». Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une « compétence » prétendue. »

Il s'agit bien d'expérience en prise avec le réel, puisqu'elles sont le fruit de l'expérience de la marche du poète. « *La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontables, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications.* ». Les cartes du Diârâlê sont toujours « à entrée multiples ».

Enfin dernier point, cette expérimentation de mettre les mots en carte se heurte à une limite de taille : l'impossibilité de représenter les territoires symboliques qui jalonnent aussi les itinéraires, qui font le lien entre les parcours. Ces territoires symboliques issus de l'imaginaire du poète mais aussi de la mémoire culturelle collective de la communauté thioubalo ne sont pas représentables dans une expérimentation cartographique telle que celle que je viens de mener. C'est aussi la spécificité de cette cartographie poétique. Elle contient en elle des espaces qui ne peuvent être représentés ni par des lignes ni par des points mais qui pourtant sont tout aussi importants dans la compréhension des liens entre poésie et paysage mais aussi entre paysage et société. C'est l'une des forces de la cartographie littéraire, en déplaçant la représentation de l'espace dans les mots, elle permet à un territoire nouveau d'émerger, elle permet de faire entendre une autre façon de vivre le paysage

et s'oppose ainsi à une volonté politique qui a trop souvent pour objectif de rationaliser le paysage aux seuls lignes et points.

C'est cette vision nomade du monde proposée par le Diârâlé, vision opposée en bien des points au discours politique dominant dans la vallée que je me propose d'analyser pour conclure cette étude.

1-3-2- Le nomadisme du Diârâlé : un écho au mode de vie des Soubalbés

Le mouvement du poète au cœur de la cartographie littéraire fait écho au nomadisme des Soubalbés eux-mêmes. En effet, la communauté thioubalo est constituée de communautés éparses qui vivent le long du fleuve Sénégal et de ses défluent. Ces communautés ont des points de retour, des villages d'origine dans lesquels ils résident pendant l'hivernage, ou bien toute l'année s'ils ne pratiquent plus la pêche. Mais pour ceux qui continuent à pratiquer la pêche, le nomadisme est un mode de vie, un mode d'être à l'espace. Les pêcheurs nomadisent sur le fleuve, installent des camps temporaires, y laissant parfois une partie de leur famille jusqu'à l'année suivante. Le paysage des pêcheurs n'est pas délimité par des frontières. Chaque Thioubalo est libre de naviguer sur le fleuve, même s'il est aussi tenu de respecter les règles édictées par les responsables locaux, les Diâltâbés des localités qu'il traverse. Mais chaque Thioubalo navigue sur le fleuve, part régulièrement explorer de nouveaux territoires de pêche. C'est de cette façon qu'il forge sa représentation de l'espace fluvial. Dès le plus jeune âge, les Soubalbés apprennent le territoire, non comme un espace figé et délimité, mais bien comme un espace sans cesse renouvelé, et sans cesse à parcourir.

Ce nomadisme soubalbés se retrouve dans le Diârâlé où les Soubalbés sont souvent présentés en dehors de leur village d'origine parce qu'ils sont partis explorer de nouveaux espaces de pêche. Ainsi, alors que Souleymâne Sall est au cœur d'une longue description de Ngaolé, il mentionne un lieu de pêche découvert par Djibi Diop, un Thioubalo originaire de Guédé, village situé à plus d'une vingtaine de kilomètres de Ngaolé et donc du lieu découvert¹⁸⁷ :

¹⁸⁷ Souleymâne Sall, Séquence 1, v49-50.

ɗoo maayo Jibi Joop

ici, c'est le fleuve de Djibi Diop

Njesi njiimi e caali

Ndiéssi fait face à des rivières

C'est Djibi Diop qui a baptisé le lieu en question, il venait y pêcher lors de ces périodes de nomadisme. Le déplacement est ici assez réduit puisqu'il ne s'agit que d'une vingtaine de kilomètres. Mais parfois le chemin parcouru est beaucoup plus long. C'est le cas de Sidi Gaye, Thioubalo originaire de Dounguèl qui s'est installé à Donâye pour y pêcher. Ses fils sont ensuite restés à cet endroit appelé Dal. Dounguèl et Donaye sont distants de près de 100 kilomètres ¹⁸⁸:

ɗoo ndewmi e Dal Siddi Gay

ici je suis passé par chez Dal,
l'endroit de Sidi Gaye

njimnoomi e Baaba Siddi Gay

j'ai chanté les louanges de Bâba
Sidi Gaye

nokku Sammba Siddi Gay

le lieu de Samba Sidi Gaye

Les cartographies implicites du Diârâlê, c'est-à-dire les mouvements contenus en creux dans les récits de vie des personnes citées, reflètent ce mode de vie nomade. Le Diârâlê montre la liberté avec laquelle l'espace est sans cesse parcouru par les Soubalbés, à quel point cette liberté est constitutive du mode de vie thioubalo. Là encore, Deleuze et Guattari propose un mode d'analyse du nomadisme qui peut permettre d'éclairer le rapport à l'espace que le Diârâlê œuvre à montrer (Deleuze et Guattari, 1980, p. p471).

« Le nomade a un territoire, il suit des trajets coutumiers, il va d'un point à un autre, il n'ignore pas les points (point d'eau, d'habitation, d'assemblée, etc). Mais la question, c'est ce qui est principe ou seulement conséquence dans la vie nomade. En premier lieu, même si les points déterminent les trajets, ils sont strictement subordonnés aux trajets qu'ils déterminent, à l'inverse de ce qui se passe chez le sédentaire. Le point d'eau n'est que pour être quitté, et tout point est un relais et

¹⁸⁸ Souleymane Sall, Séquence 1, v 120-122.

n'existe que comme relais. Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre. La vie du nomade est *intermezzo*. Même les éléments de son habitat sont conçus en fonction du trajet qui ne cesse de les mobiliser. Le nomade n'est pas du tout le migrant ; car le migrant va principalement d'un point à un autre, même si cet autre est incertain, imprévu ou mal localisé. Mais le nomade ne va d'un point à un autre que par conséquence et nécessité de fait : en principe les points sont pour lui des relais dans un trajet. Les nomades et les migrants peuvent se mélanger de beaucoup de façons, ou former un ensemble commun ; ils n'en ont pas moins des causes et des conditions très différentes (par exemple, ceux qui rejoignent Mahomet à Médine ont le choix entre un serment nomade ou bédouin, et un serment d'hégire ou d'émigration).

En second lieu, le trajet nomade a beau suivre des pistes ou des chemins coutumiers, il n'a pas la fonction du chemin sédentaire qui est de *distribuer aux hommes un espace fermé*, en assignant à chacun sa part, et en réglant la communication des parts. Le trajet nomade fait le contraire, il *distribue les hommes (ou les bêtes) dans un espace ouvert*, indéfini, non communiquant. Le *nomos* est la consistance d'un ensemble flou : c'est en ce sens qu'il s'oppose à la loi, ou à la *polis*, comme un arrière pays, un flanc de montagne ou l'étendue vague autour d'une cité (« ou bien *nomos*, ou bien *polis* »).

C'est bien cet espace ouvert, indéfini que parcourent les Soubalbés lors de leurs navigations. Il s'agit moins d'aller à un point précis, de trouver un lieu d'arrivée, que de naviguer constamment, d'arpenter un territoire. C'est dans « l'*intermezzo* » que le Thioubalo pêche, c'est dans l'*intermezzo* que le chanteur marche et crée. Or cette liberté prise par rapport à l'espace devient de plus en plus problématique au regard de l'évolution actuelle de la Vallée du Fleuve Sénégal, et transforme peu à peu les cartes poétiques du Diârlé en discours de résistance politique à une nouvelle organisation de l'espace mise en œuvre par les états riverains du fleuve depuis plusieurs dizaines d'années maintenant.

Le passage d'un territoire nomade à un territoire d'état, qui a correspondu temporellement avec un changement écologique majeur a contribué à faire basculer

non seulement la vie des Soubalbés mais aussi la portée du Diârâlê comme discours sur la gestion de l'espace.

« Une des tâches fondamentales de l'Etat, c'est de strier l'espace sur lequel il règne ou de se servir des espaces lisses comme d'un moyen de communication au service d'un espace strié. Non seulement vaincre le nomadisme, mais contrôler les migrations, et plus généralement faire valoir une zone de droits sur tout un « extérieur, sur l'ensemble des flux qui traversent l'oecumène, c'est une affaire vitale pour chaque état. (...) D'où l'importance de la thèse de Paul Virilio, quand il montre que « le pouvoir politique de l'Etat est *polis*, police, c'est-à-dire voirie » et que « les portes de la cité, ses octrois et ses douanes sont des barrages, des filtres à la fluidité des masses, à la puissance de pénétration des meutes migratrices », personnes, bêtes et biens. (Deleuze et Guattari, 1980, p. p479)

Afin de maximiser le potentiel agricole de la vallée mis en danger par des sécheresses récurrentes, c'est bien un strillage de l'espace qui a été mis en œuvre mettant en danger la vie nomade, mais aussi la poétique nomade. De plus en plus les Soubalbés abandonnent le nomadisme pour devenir des migrants contraints pour des raisons écologiques et économiques à l'exode rural. C'est ce bouleversement majeur qui fera l'objet du dernier chapitre de cette étude

CHAPITRE 2- LE NOMADISME EN LUTTE

Si le Diârâlê garde une remarquable constance avec le temps, étant toujours la source d'inspiration de nombreuses créations poétiques contemporaines, il évolue aujourd'hui dans un environnement très différent. De l'avis de tous les acteurs, la région de la Vallée du Fleuve Sénégal a connu des bouleversements majeurs ces cinquante dernières années. Ces bouleversements ont bouleversé le paysage foûtanké mais ce faisant, c'est tout un ensemble de discours qui a changé de portée. Le Diârâlê, poésie paysagère proposant un discours fort sur l'agencement entre paysage, environnement et société, a, dans ce nouveau cadre, un nouvel écho, une nouvelle fonction, celle d'être un discours de lutte que ce soit conscient et militant ou bien inconscient. Parce qu'il montre de façon visible les changements, parce qu'il fait entendre un autre discours sur l'aménagement du fleuve, sur la façon de vivre l'espace, le Diârâlê a changé de nature. Auparavant, description d'un paysage où les Soubalbés étaient souverains, où le point de vue du poète nomade était libre de représenter l'espace, il est maintenant le discours qui décrit un paysage disparu et une façon de vivre l'espace, de décrire le paysage de plus en plus en danger.

La portée politique du discours thioubalo sur le monde m'a été rappelée à chaque entretien. Dès lors que je commençais à filmer, les Soubalbés rencontrés profitaient de ce qui leur semblait être un horizon de réception publique, ma caméra, pour dénoncer leurs conditions de vie actuelles, dénoncer les projets de développement réalisés sur le fleuve, en premier lieu les grands barrages de Diama et Manantali réalisés dans les années 80 sur le fleuve. La parole face caméra fut à chaque fois une parole de lutte, une opportunité d'interpeler les pouvoirs publics, d'offrir une autre vision d'un développement faisant selon eux plus de dégâts que d'avancées. Le discours poétique fut toujours accompagné d'un discours politique.

C'est ce lien entre poétique et politique, que ce dernier chapitre se propose d'explorer. Le discours poétique porté par le Diârâlê, profondément nomade, semble de plus en plus s'opposer à un discours étatique ainsi qu'à un discours de développement. Le Diârâlê n'est plus un discours souverain sur le fleuve, il est

désormais un discours en lutte, porteur d'un mode de vie en danger, défenseur d'une nature bafouée.

Dans un premier temps, je ferai un bref exposé sur les changements intervenus dans la Vallée du Fleuve Sénégal depuis les années soixante avec la sécheresse, la déforestation et les nouveaux aménagements hydrauliques réalisés sur le fleuve Sénégal. Les conséquences sur l'environnement en général et le mode de vie des Soubalbés en particulier seront analysées. Le deuxième temps de ce chapitre s'attachera à montrer quels sont les dimensions de la lutte discursive engagée, en quoi le Diârâlê s'insère dans ce combat discursif.

2-1- UN CHANGEMENT DE PARADIGME

La deuxième moitié du XXème siècle a constitué un véritable changement de paradigme environnemental dans la Vallée du Fleuve Sénégal. Entre bouleversements climatiques naturels et politiques de développement, la vallée n'est plus celle décrite dans le Pékâne de Guélâye, les populations ont vu leurs conditions de vie radicalement changer. Ces bouleversements sont revenus de façon incessante lors de mes entretiens avec les Soubalbés. Selon eux, ces changements furent destructeurs et sont le résultat moins d'un processus naturel que d'une volonté politique insuffisamment tournée vers les locaux.

Afin de comprendre quels sont ces bouleversements et le rôle joué respectivement par les changements climatiques naturels d'une part et les différentes politiques d'aménagement du territoire, cette première étape du chapitre s'attachera à dresser une brève histoire environnementale de la vallée du fleuve, à la fois des bouleversements climatiques, de la sécheresse et des politiques d'aménagements mises en œuvre.

2-1-1- Sécheresse

La Vallée du Fleuve Sénégal est soumise à un régime climatique qui voit se succéder une saison pluvieuse de quatre à cinq mois (de juin à septembre) et une saison sèche (d'octobre à mai). En théorie et pendant longtemps, cette alternance entre saison pluvieuse et saison sèche a présidé la production agricole et halieutique

de la vallée. La crue du fleuve permettait la culture de décrue dans le Wâlo (sorgho, mil) ainsi que les cultures maraîchères sur les berges dans les jardins (sg : falo, pl : pale) si souvent décrits dans le Pékâne (melons, tomates, maïs, pommes de terre). tandis que la pluie permet à des cultures sous pluie dans le Diêri (mil, haricots, niébé, melons secs). Les ressources halieutiques dépendaient également de la crue, puisque les poissons se reproduisent dans les hautes herbes des mares et terres recouvertes par l'eau lorsque le fleuve sort de son lit, trouvant ainsi une protection face aux prédateurs.

C'est tout ce système qui s'est trouvé profondément perturbé avec l'arrivée d'une grande sécheresse extraordinaire tant par sa dureté que par son intensité mais aussi avec de grandes actions d'aménagements du fleuve qui sont de plus en plus contestées dans les communautés locales mais aussi dans le champ de la recherche. C'est un nouveau cycle qui s'est ouvert depuis les années soixante-dix, et ce cycle a de profondes implications sur la lecture que l'on peut faire des discours poétiques tels que le Pékâne.

2-1-1-1- La sécheresse en chiffres

La mort de Guélâye Âli Fâl en 73 a coïncidé avec un basculement environnemental très important. À partir de 1969, la région de la Vallée du Fleuve mais plus globalement l'ensemble du Sahel a connu une vague de sécheresse aux graves conséquences. Cette vague de sécheresse n'est pas inédite. Une autre période similaire dans les années 1912-1915 avait créé déjà de graves dégâts dans la région et plus globalement dans le Sahel, entraînant une pénurie alimentaire due à la pauvreté des récoltes et à la mort d'une grande partie des troupeaux. Une famine avait suivi faisant de nombreux morts. Amadou Hampaté Bâ dans *Amkoullel, l'enfant peul*, rappelle cet épisode terrible de l'histoire (Bâ, 2000). Mais la pluviométrie s'était ensuite redressée jusqu'à offrir une relative forme d'abondance en particulier dans les années trente puis cinquante/soixante. La sécheresse qui débuta en 1960 fit donc suite à une forme d'abondance dont l'œuvre de Guélâye constitue un témoignage .

À partir de 69, de nouveau, un cycle dramatique pour la vallée du fleuve Sénégal débute. Trois années de grande sécheresse se succèdent et la tendance à la baisse

pluviométrique se confirme pendant les vingt années suivantes (Ndong, 1995). Cette sécheresse fut massive et dramatique pour la vallée, les chiffres sont éloquentes tout comme la mémoire collective de ces années. Les tableaux suivants montrent l'inversion de la courbe pluviométrique dans les deux villes chef-lieux de départements, Podor et Matam :

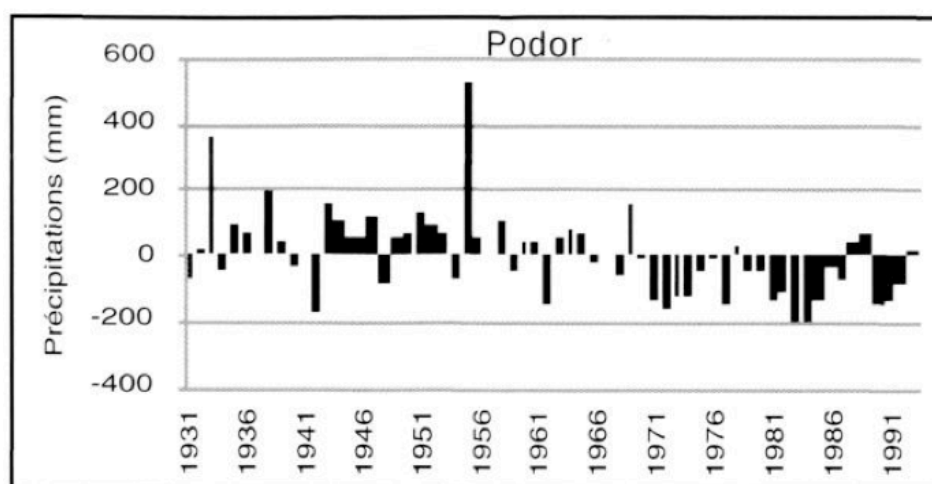


Figure 47 : Évolution des précipitations à Podor entre 1931 et 1993 (source : (Ndong, 1995)).

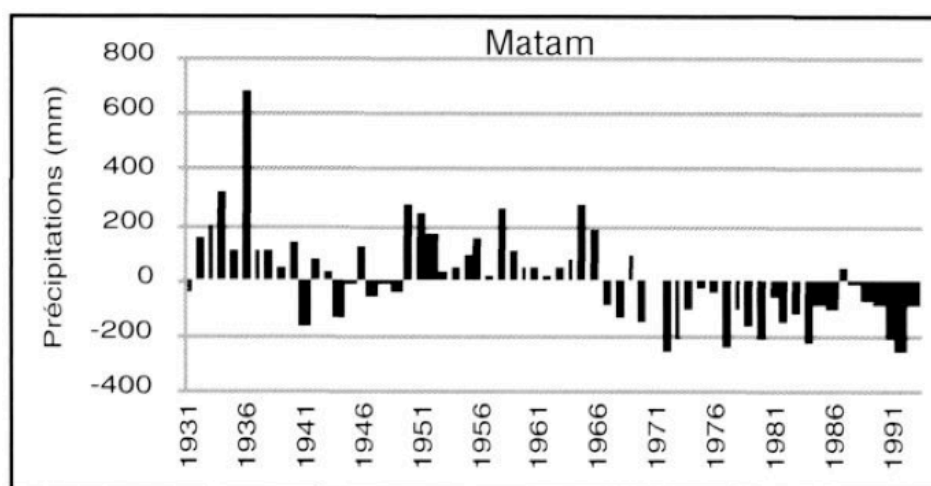


Figure 48: Évolution des précipitations à Matam entre 1931 et 1993 (source: (Ndong, 1995)).

L'année 1972 marque l'apogée négative de cette sécheresse. Le tableau suivant issu des recherches d'Henry Lericollais montre de façon très explicite l'énorme déficit pluviométrique de cette année. Le déficit en eau alla jusqu'à -81% à Rosso ville la plus touchée, alors qu'à Podor, ce déficit atteignit le chiffre de -68% par rapport aux moyennes.

Stations		Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Total	Déficit
Saint-Louis	1972	22	10	33	80	7	152	55 %
	Moyenne	6	44	161	97	29	337	
Rosso	1972	18	1	1	25	8	53	81 %
	Moyenne	8	47	119	74	32	280	
Dagana	1972	33	2	22	11	10	78	75 %
	Moyenne	17	56	128	88	25	314	
Podor	1972	4	10	58	8	25	105	68 %
	Moyenne	16	68	133	84	23	324	
Bogué	1972	25	-	87	-	-	112	65 %
	Moyenne	15	73	131	76	22	317	
Kaédi	1972	27	9	60	22	10	128	68 %
	Moyenne	29	87	166	95	20	397	
Matam	1972	24	11	47	56	33	171	67 %
	Moyenne	51	129	202	122	22	526	
Bakel	1972	44	45	130	124	15	358	48 %
	Moyenne	68	177	234	178	38	695	
Sélibabi	1972	70	10	63	72	68	283	53 %
	Moyenne	70	133	217	151	35	606	

Figure 49: tableau des précipitations dans les principales villes du Foûta Tôro (source: Henry Lericollais (Lericollais, 1976)).

Les conséquences de cette sécheresse furent multiples pour l'environnement et donc pour les activités halieutiques et agricoles.

En premier lieu, les conséquences sur la végétation furent dramatiques et cela à plusieurs niveaux.

Certaines espèces ont pratiquement disparu à la suite de la sécheresse, c'est le cas du gonakier, *acacia nilotica*, (sg : *gawdi (ki)*, pl : *gawde (de)*) qui est mentionné à de nombreuses reprises dans les performances de Diârâlê. La population de gonakiers a drastiquement diminué, les arbres adultes sont morts en raison de

l'absence d'eau, l'absence de remplissage des mares a empêché la germination des graines des futurs arbres. Selon Ndongue, de 40% à 100% de ces arbres ont disparu dans les forêts fluviales.

Amadou Camara dans son article « *Dimensions géographiques de l'épopée* » (Camara, 2005) relève les nombreuses espèces disparues ou en voie d'extinction dont le Pékâne de Guélâye garde la trace d'une abondance passée. Ainsi, le jujubier, *Zizyphus mauritacia* (sg : jaabi (ki), pl : jabbe (de)), le *crateva adansonii* (sg : nayki (ki), pl : nayde (de)). Ces espèces se sont raréfiées ou ont en disparu suite à la sécheresse.

Autre conséquence majeure, bien que plus conjoncturelle de la sécheresse des années 69/70, ce fut la réduction drastique des zones de pâturages. Comme l'indique Ndongue, « *Le tapis herbacé qui forme les pâturages se reconstitue chaque année à l'occasion de la saison des pluies. Le déficit pluviométrique et la mauvaise distribution des pluies entraînent un raccourcissement du cycle végétatif, une diminution de la taille des plantes et de la productivité totale.* » (Ndong, 1995). La réduction de ces zones de pâturages poussa les pasteurs à aller toujours plus loin pour trouver à la fois des points d'eau mais aussi de quoi nourrir leur troupeau. La plupart perdirent de nombreuses têtes de troupeaux voire l'intégralité de leur troupeau qui ne put résister. Ces conséquences furent terribles à la fois pour la réserve alimentaire que constituent ces troupeaux, réserves qui ne put être rétablie qu'au bout de plusieurs années alors que d'autres ne purent jamais reconstituer de troupeau. Mais la disparition de troupeau eut aussi pour corollaire une diminution de la fertilisation des champs. En effet, l'équilibre entre cultivateurs et éleveurs reposent aussi sur le fait qu'une fois les récoltes faites, les troupeaux en venant paître sur les champs les fertilisent dans le même temps, améliorant donc la terre et les récoltes futures. La sécheresse a mis un coup d'arrêt à ce processus puisque les troupeaux ont soit disparu soit été déplacés à des centaines de kilomètres pour pouvoir être nourris et abreuvés. C'est donc tout un équilibre qui fut rompu.

Enfin dernière conséquence et non des moindres, la quasi absence de crue diminua drastiquement la surface des terres cultivées. Les chiffres donnés par Henry

Lericollais dans son étude « *La sécheresse dans la vallée du Sénégal* » (Lericollais, 1976) sont éloquents :

Les paysans s'accommodent des variations inter-annuelles de la crue, tant qu'elles ne sont pas excessives. En 1944 par exemple, avec une crue faible, 80000 ha ont été semés. Dans ce cas, le retrait rapide des eaux, la mise en culture des terres les plus basses offrent des conditions favorables pour le désherbage et les rendements sont plutôt élevés. En 1950 la crue forte s'est traduite par une extension maximale des surfaces (180000ha) mais la décrue tardive, un drainage lent et mauvais, favorisent le développement des mauvaises herbes et les rendements sont médiocres.

En 1972, la crue quasiment inexistante, du point de vue de la submersion, n'a laissé au paysan que des bandes de terrain extrêmement étroites qu'il a semées même quand les temps de submersion étaient trop brefs. Au total ces surfaces sont dérisoires au regard des moyennes : 15000 ha d'après l'estimation de la FAO. Bien que moins touchées, les cultures de berges de 1972 n'ont pu se développer normalement. Les champs de maïs notamment accusent des baisses de surfaces et de rendements. D'après ces indications, la production probable pour l'ensemble des cultures de décrue n'atteint pas le 10% du chiffre normal.

Cette baisse de la surface inondée par la crue eut des conséquences dramatiques sur la pêche puisque les ressources halieutiques furent profondément affectées. Là encore, les chiffres donnés par Lericollais montre un déficit drastique dans les quantités de poissons pêchés (Lericollais, 1976) :

Les habitants riverains du fleuve vivent aussi de la pêche. Cette ressource importante dépend de l'abondance du poisson vivant dans les eaux du fleuve Or la reproduction a lieu pendant l'hivernage et cesse à la saison fraîche (novembre-décembre), les alevins se développent rapidement dans les eaux de crue et leur croissance se ralentit ensuite, enfin la crue intervient dans le charriage de ces alevins. D'après les estimations du CTE, la quantité de poisson pêchée accuse les variations inter-annuelles, liées à l'importance de la crue, dans la reconstitution du stock de poisson vivant dans le fleuve. La pêche annuelle moyenne qui est estimée à 30 000 tonnes n'aurait atteint en 1969, après la crue très faible de 1968, que 15 000 tonnes. D'après les témoignages recueillis au début de l'année

1973, en l'absence de données chiffrées le volume de la pêche serait plus déficitaire cette année qu'en 1969. Il est significatif, que la ville de Matam où le fond de la population est constitué de pêcheurs, ne consomme que du poisson de mer de Saint-Louis.

C'est toute l'économie vivrière de la vallée qui fut touchée par la sécheresse. Auparavant réputés pour leur régime alimentaire riche faits de céréales, de fruits et légumes variés, de poissons et de viandes, de produits laitiers, les habitants de la Vallée se sont retrouvés en quelques années réduits à la disette. Ces effets apparemment plus conjoncturels ont en réalité eut un impact important pour les années qui ont suivi qui ont vu la sécheresse se poursuivre dans des intensités moindres mais suffisantes pour affaiblir durablement l'agriculture locale. Les greniers furent vidés, les semences perdues, les troupeaux décimés. Cette catastrophe mit des années à être surmontée pour les plus riches des cultivateurs et éleveurs, les plus pauvres ne purent pas s'en remettre. Les pêcheurs durent faire face à de gros problèmes matériels, leurs revenus diminuant, ils ne purent renouveler ou acheter le matériel nécessaire à leur activité. Lericollais note que l'appauvrissement est général et très inquiétant et pose un problème alimentaire très grave :

Le niveau extrêmement bas des ressources actuelles oblige les habitants de la vallée à comprimer des besoins pourtant modestes. On doit différer les achats de vêtements, d'ustensiles, les dépenses monétaires courantes sont réduites au strict minimum. Un mode de vie marqué par le dénuement, sinon la misère finit par se généraliser.

Ndong note quand à lui d'autres problèmes environnementaux survenus par la sécheresse. Ainsi, on observe une recrudescence des vents de sable en raison de la destruction des sols des dunes et remblais. De même, l'érosion des sols entraîné par le ruissellement sous des sols marqués par la sécheresse. Enfin, une remontée importante des eaux salées depuis le Delta du fleuve Sénégal qui ont envahi le fleuve Sénégal jusqu'au niveau de son défluent le Ngalanka et au niveau du village de Fanaye.

C'est donc tout un environnement qui fut bouleversé par cette sécheresse aussi forte que durable. En effet, l'ensemble des experts s'accorde à dire que la période de

sécheresse a duré de 1969 à 1985 avec des pics entre 1970 et 1973, 1976 et 1977, 1983-1984. À partir de 1985 les déficits furent moindres mais globalement, jusque dans les années 2000, les niveaux d'avant la sécheresse ne furent pas ré-atteints. Seules les années 2000 retrouvèrent une pluviométrie de nouveau abondante permettant de clore cette période douloureuse.

2-1-1-2- De la notion de « sécheresse » à la théorie de l'assèchement

S'il est indéniable donc que la sécheresse des années 70 à 90 fut extraordinaire par son intensité, les interprétations qui sont faites de cet épisode climatique sont toujours aujourd'hui source de polémique. S'agit-il d'un épisode de sécheresse, certes extraordinaire mais faisant partie d'un cycle où périodes de sécheresse succèdent également à des périodes abondantes, ou bien cette sécheresse est-elle en réalité un symptôme d'un processus plus long et inéluctable, l'assèchement ou l'aridification du Sahel ? Cette question présente depuis le milieu du 19^{ième} siècle est au cœur des débats d'experts puis de politiques qui ont mis en œuvre une série d'aménagements autour du fleuve Sénégal le siècle dernier.

En effet, le supposé assèchement de la région du Fleuve Sénégal a servi d'argument majeur dans les politiques de développements de la région du fleuve Sénégal. Cette utilisation politique n'est pas nouvelle. La sécheresse et l'assèchement sont des réalités climatiques mais aussi des concepts d'expert utilisés pour mener à bien des politiques d'aménagement du territoire qui furent parfois en opposition avec les intérêts des populations autochtones.

C'est pourquoi avant d'expliquer quels furent ces aménagements dans la vallée du Fleuve Sénégal et leurs conséquences pour la population, il me semble nécessaire de revenir sur les fondements idéologiques et scientifiques qui ont préexisté à leurs mises en œuvres. Pour cela je m'appuierai sur un article très clair d'Aziz Ballouche et de Aude Nuscia Taïbi, géographes ayant notamment travaillé sur l'aménagement du delta du fleuve Sénégal, intitulé « *Le « dessèchement » de l'Afrique sahélienne : un leitmotiv du discours d'expert revisité* » (Ballouche et Taïbi, 2013). Dans cet article, les auteurs reviennent sur l'histoire des débats entre sécheresse et dessèchement qui ont commencé au milieu du 19^{ième} siècle dans l'administration coloniale et la sphère

scientifique jusqu'à aujourd'hui dans les politiques publiques nationales et internationales de développement de la vallée du Fleuve Sénégal. Ballouche et Taïbi, montrent les utilisations parfois polémique qui ont pu être faite de la notion de sécheresse, de dessèchement ou d'aridification.

Leur analyse montre que souvent, en privilégiant la notion d'assèchement plutôt que celle de sécheresse, les pouvoirs publics ont privilégié une approche prompte à dénigrer des pratiques et savoir-faires locaux pour justifier des aménagements pourtant profondément perturbateurs :

La construction scientifique et politique de la thématique de la désertification, en elle-même, comme des politiques destinées à l'enrayer, a souvent fait l'objet d'analyses critiques qui ont démontré la forte charge idéologique qu'elles recelaient [Rasmussen, 1999 ; Fairhead, Leach, 2000 ; Glenzer, 2002 ; Gagnol, 2011, 2012]. La désertification, reconnue depuis 1994 par la Convention des Nations Unies pour la lutte contre la désertification (CCD), comme « la dégradation des terres dans les zones arides, semi-arides et subhumides sèches par suite de variations climatiques et d'activités humaines » n'est pas réductible à la sécheresse. C'est pourtant la sécheresse des années 1970 en Afrique sahélienne et son cortège de famines et de réfugiés qui a porté « de manière dramatique au regard de la communauté internationale la crise environnementale et les problèmes de développement des zones sèches » [Cornet, 2002]. C'est pourquoi, dans un débat général sur les causes et les conséquences de ce phénomène, une certaine confusion se glisse dans les esprits, surtout chez les acteurs de terrain et le grand public, qui désignent souvent une aggravation de la sécheresse comme la responsable des graves déséquilibres observés dans la bande soudano-sahélienne. Paradoxalement, en contrepoids à cette assertion, un autre discours, principalement issu d'experts cette fois, mais tout autant intégré par le public, stigmatise les pratiques agro-sylvo-pastorales des populations autochtones, considérées tour à tour comme responsables et victimes de la catastrophe. Très souvent, l'aboutissement en est la disqualification des usages et des savoir-faire locaux.

Pour Täibi et Ballouche, la région du Fleuve Sénégal a bien connu une longue période de sécheresse mais cette période ne peut être vue comme un symptôme plus général de dessèchement :

Lorsqu'une telle situation dure plusieurs années, voire plusieurs décennies, elle fragilise durablement les écosystèmes, en particulier le couvert végétal, et menace les cultures et les cheptels avec un impact déstabilisant sur les sociétés agropastorales sahéliennes. Cette longue période de sécheresse ne saurait pour autant être inscrite dans un processus d'assèchement. D'une part, elle a été contrebalancée depuis les années 2000 par plusieurs années très arrosées, et d'autre part les processus d'aridification qui lui ont été parfois associés sont démentis par les phénomènes dits de « remontée biologique » ou de « reverdissement » régulièrement observés lors des années pluvieuses.

Dans les discours d'experts et d'acteurs de terrain, la sécheresse, son aggravation – le dessèchement – et l'aridification corrélative dans la bande soudano-sahélienne tiennent pourtant une place pivot, alternativement comme causes ou conséquences d'une dégradation continue et considérée comme irréversible.

L'article montre comment cette théorie du dessèchement défendue dès le début du siècle par certains experts, sert en réalité un projet politique colonial d'exploitation des ressources en matières premières des colonies à l'heure où la première Guerre Mondiale provoque des pénuries.

En appui aux projets du ministre Sarraut, la propagande du parti colonial vise surtout à engager l'État dans ces grands projets d'aménagement. Toute cette histoire rend compte d'une manipulation délibérée des données climatiques pour atteindre des objectifs d'aménagement entourés d'équivoques, à visée politique plus qu'économique.

À cette époque, seuls les facteurs naturels sont envisagés pour expliquer les causes de dessèchement mais peu à peu la déforestation fait son apparition dans les causes probables. Mais malgré les critiques énoncées par certains experts, le discours politique ne tient pas pour responsable les pratiques coloniales mais bien plutôt les

activités traditionnelles des populations locales sans jamais remettre en cause les colons à la responsabilité pourtant évidente :

Il est à noter que plusieurs des premières dénonciations du déboisement incriminent d'abord l'exploitation forestière coloniale. Chudeau [1921] pense que le déboisement intensif pratiqué par les européens, et à un moindre degré par les indigènes, a modifié le régime des crues du Sénégal. M. Mangin [1924], suite à une mission forestière menée en AOF, dénonce pour sa part les abus de jouissance des coloniaux : leurs méthodes d'enlèvement systématique des bois précieux risquent d'entraîner l'altération du régime des cours d'eau, ainsi que l'ensablement et la progression du « régime désertique » vers le sud. Il en découlera, écrit-il, un resserrement des superficies cultivées et l'émigration des populations indigènes dont les droits d'usage et de défrichement pour leurs cultures vivrières ne sont pas contestés. D'ailleurs, Mangin distingue les savanes et forêts secondaires, aménagées par les indigènes, du domaine forestier.

Progressivement, on assistera à un changement radical de discours, puis de pratique, qui aboutira de fait à une protection des « Eaux et forêts » contre les populations locales et consommera leur exclusion des dispositifs de gestion. Au moment où s'engagent les grands aménagements hydroagricoles des vallées (Sénégal, Niger), la mise en réserve prônée par Chevalier [1928] commence à s'organiser sur le terrain à travers un large programme de réserves forestières et de forêts classées. Celles-ci sont présentées comme le complément indispensable à l'établissement de cultures irriguées dans les vallées pour la « reconstitution des forêts-parcs de la zone soudanienne et de la zone guinéenne [...] dégradées par les feux de brousse et les cultures transhumantes des indigènes ».

La mise en relief de la question de la déforestation n'est donc pas l'occasion d'une remise en question des pratiques d'exploitations forestières des colons, notamment des essences rares, mais bien plutôt l'alibi pour la poursuite d'une politique d'exclusion des autochtones

La création de sites protégés, telles que les forêts classées ou les parcs, censés préserver les richesses végétales locales fut bien longtemps une démarche rejetant les locaux hors des sphères de compétences, leur ôtant toute légitimité dans les discours et les pratiques de gestion de l'environnement.

Ainsi, le lien de cause à effet entre déforestation, sécheresse et assèchement conforte la politique conservatrice des forestiers coloniaux et aménagiste des ingénieurs, toujours discrétionnaire, souvent punitive ou inversement paternaliste, face à des populations jugées incapables de préserver leur environnement et disqualifiées.

Pour Taïbi et Ballouche, ce paradigme qui oppose experts et locaux est toujours en place notamment dans les organisations de développement qu'elles soient nationales ou internationales

Il est particulièrement étonnant de constater à quel point de nombreuses études finalisées ne semblent pas tenir compte de différences de représentations entre les forestiers, aménageurs, organisations ou bailleurs de fonds internationaux et les utilisateurs locaux. L'expertise du scientifique ou du consultant qui pointe les processus de dégradation, croisée à celle du forestier ou du « développeur » gestionnaire, est souvent opposée à l'ignorance des paysans et pasteurs qui dégradent leur environnement. Jesse C. Ribot [1999] a qualifié de « paternalisme technocratique » cette démarche héritée des administrateurs forestiers coloniaux qui persistera longtemps et jusqu'à nos jours dans les conceptions des services des Eaux et forêts des États postcoloniaux. Elle détermine encore dans de nombreux cas les politiques environnementales en Afrique de l'Ouest, qu'elles émanent des centres de pouvoir nationaux ou des organisations internationales de protection de la nature et de l'environnement.

Dans ce cadre, il est évident que la question de la légitimité est au centre des oppositions entre développeurs et usagers locaux. À travers le Pékâne notamment, mais plus généralement, les Soubalbés revendiquent une compétence dans la gestion du fleuve, ils s'affirment comme une voix à entendre pour quiconque veut aménager le fleuve, et pourtant à de rares exceptions près, cette voix fut unanimement ignorée, de même que celles d'autres populations du fleuve, cultivateurs et éleveurs.

Cette question du discours légitime ou pas, d'un discours dominant s'opposant à un discours minoré, des instances de reconnaissance, est au centre de l'affrontement discursif dans la Vallée, et cela depuis plus d'un siècle maintenant.

Les discours autochtones ont été ignorés et les pratiques agro-sylvo-pastorales traditionnelles constamment mises sur le banc des accusés. La pêche n'échappe pas à cette règle. Les pêcheurs sont régulièrement accusés de provoquer la baisse des populations de poissons à cause d'un usage inconsidéré des filets. Or, s'il existe certainement des dérives, les règles traditionnelles de pêches qui organisent des arrêts de pêche ou des déplacements en fonction des cycles de reproduction des poissons ont pour mission justement de protéger les ressources halieutiques, d'éviter leur épuisement. En revanche, les aménagements progressifs réalisés dans la Vallée n'ont pas eu le même soin et ont aggravé en les pérennisant les conséquences, déjà difficiles, arrivées à cause de la sécheresse.

2-1-2-Les réponses politiques

La politique agricole post-Indépendances reprend pour axiome la non prise en compte des voix locales, pêcheurs, cultivateurs et éleveurs pour favoriser des grands aménagements et des restructuration de la Vallée pour répondre à des impératifs politiques, économiques qui dépassent les intérêts des populations pourtant durement éprouvées par la sécheresse. De 1960, date de la création du nouvel état sénégalais à aujourd'hui, malgré de grands programmes d'investissements, la situation des habitants riverains du fleuve n'a cessé de se détériorer. Les objectifs fixés par ces grands aménagements n'ont pas été atteints. La situation actuelle montre un pourrissement dramatique pour les populations.

2-1-2-1- La fin d'une agriculture traditionnelle ?

Les travaux d'Adrian Adams sont particulièrement intéressants pour comprendre l'opposition entre discours étatique de développement et discours des paysans locaux, qu'ils soient cultivateurs, éleveurs ou pêcheurs. Durant sa vie, Adrian Adams, sociologue mais aussi activiste défendant une vision paysanne et locale de l'agriculture a constamment milité pour une meilleure prise en compte des points de vue des populations de la vallée du fleuve, en somme pour faire un développement autochtone, s'appuyant sur les pratiques agricoles traditionnelles, par et pour les populations locales. Elle a sans cesse dénoncé les politiques de développement

successives qui ont toutes mis de côté cette voix autochtone présente poétiquement dans le Pékâne.

Le rapport d'Adams, « *Social impacts of an African dam - equity and distributional issues in the Senegal river valley* » (Adams, 2000), destiné à la commission de travail « *World Commission on Dams* » montre, dans une perspective historique que l'aménagement du fleuve s'est fait au détriment de l'écosystème de la vallée mais aussi de toute l'organisation agricole qui avait fonctionné et donc de toute l'organisation sociale auparavant en cours dans la vallée. Ce rapport milite pour un développement local fait en véritable concertation avec les populations et s'appuyant sur les connaissances des paysans, éleveurs et pêcheurs pour restaurer une auto-suffisance alimentaire dans la vallée du fleuve.

La partie précédente montrait que la sécheresse ou l'assèchement selon les perspectives avait servi de prétexte à l'administration coloniale pour lancer des programmes d'aménagement dans la vallée mais plus globalement dans l'ensemble des colonies. Les Indépendances n'ont pas inversé la tendance, bien au contraire.

Adams montre qu'après la Deuxième Guerre Mondiale, la dépendance du Sénégal à l'importation de riz fut montrée comme un problème dont la solution pouvait être trouvée par l'aménagement massif de surface irriguée destinée à la culture rizicole. Dès les Indépendances en 1960, une société étatique fut créée pour mettre en œuvre un programme d'agriculture irriguée, la SAED (Société d'exploitation des terres du Delta du fleuve Sénégal). Dès les années 60, plusieurs milliers d'hectares furent réquisitionnés pour mener à bien ce programme d'irrigation. Mais dès le début, les résultats ne furent pas à la hauteur escomptée :

But the scheme was not a success, farmers were underemployed and consumed much of their rice themselves, leaving too little to be sold to repay their debts to SAED. From the late 1960s on, farmers began leaving the area, and SAED suspended its plans for extending the scheme. It did not, however, suspend its plans for irrigated farming; on the contrary.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Traduction: "mais cette zone ne fut pas un succès. Les paysans étaient sous-employés et ils consommèrent eux même la majeure partie de leur riz, en laissant trop peu à revendre pour leur permettre de rembourser leurs dettes à la SAED. À la fin des années soixante, les paysans

Cependant, ce premier échec ne ralentit pas la volonté des développeurs de la SAED qui virent dans la sécheresse des années 70 un argument supplémentaire pour étendre les surfaces de cultures irriguées.

Pour Adams, la sécheresse fut donc une opportunité pour les bureaucrates de développer leur plan agricole dans la vallée, plan qui avait pour corollaire l'abandon du système agricole traditionnel qui reposait entièrement sur la pluie et la crue du fleuve Sénégal et sur la répartition harmonieuse des activités entre pêcheurs, éleveurs et cultivateurs, mais aussi sur un mouvement entre terres basses inondables (*waalo*) et terres hautes (*jeeri*) cultivables grâce à la pluie. La sécheresse, en mettant un coup d'arrêt à ce système de culture, offrit une opportunité pour les organismes de développement de mener à bien une politique toujours d'actualité aujourd'hui.

La création de l'OMVS (Organisation pour la Mise en Valeur du Fleuve Sénégal) en 1972 permit à la SAED de réaffirmer ses objectifs en ayant des perspectives d'aménagement à plus long terme et à plus grande échelle. L'OMVS répond à la volonté des états riverains de coordonner leurs efforts pour aménager le fleuve Sénégal. Officiellement, l'objectif de cette organisation devait prendre en compte le bien-être des populations riveraines :

That same year, OMVS stated its objectives: to provide a better and more secure livelihood for the inhabitants of the River basin and surrounding areas; to safeguard the ecological balance of the River basin, and help create such balance in the Sahel zone; to make the economies of the three member States less vulnerable to climatic conditions and external factors; and to accelerate the economic development of member States by intensive promotion of regional cooperation¹⁹⁰.

commencèrent à quitter la zone, et la SAED suspendit ses projets d'étendre la zone. Mais cela ne suspendit pas pour autant leur projet d'étendre la culture irriguée, bien au contraire. »

¹⁹⁰ traduction: « La même année, l'OMVS affiche ses objectifs : procurer un meilleur environnement plus sécurisé pour les habitants de bassin du Fleuve et des zones autour ; de sauvegarder l'équilibre écologique du bassin du Fleuve, d'aider à créer un tel équilibre dans la zone Sahélienne, de rendre les économies des trois États membres moins vulnérable aux conditions climatiques et aux facteurs externes, et d'accélérer le développement économique des États membres par une promotion intensive de la coopération régionale.

A partir de 72, la SAED reprit l'installation de nouveaux périmètres irrigués pour répondre à la sécheresse. De nouvelles structures administratives furent mises en place pour permettre aux agriculteurs de changer leurs pratiques. Ainsi, les périmètres irrigués, petites structures collectives villageoises destinées à devenir de grands périmètres prirent leur envol. Adams rappelle qu'en 1974, au Sénégal ces périmètres irrigués représentaient 20 hectares ; en 1983, ils couvraient 7335 hectares.

Ce succès s'explique en grande partie par la conjoncture climatique. La sécheresse et l'absence de crue mirent un véritable coup d'arrêt aux cultures de décrue du *Waalo* mais aussi aux cultures sous pluie du *Jeeri* laissant de nombreux cultivateurs dans une grande détresse. Par ailleurs, les ressources halieutiques du fleuve diminuèrent drastiquement durant ces années, les poissons n'ayant pu se reproduire en absence de crue. Les stocks diminuèrent, voire disparurent, rendant indispensable pour les paysans de trouver de nouvelles activités agricoles, l'agriculture irriguée fut donc saisie par beaucoup comme une opportunité pour survivre. De plus, la SAED et donc l'État sénégalais facilitèrent l'accès aux outils nécessaires à l'irrigation « pumps were provided free of charge, and inputs (fuel, fertilizer, seed) were heavily subsidized.¹⁹¹ ». Par ailleurs, ces premiers périmètres villageois étaient installés au bord du fleuve, rendant les travaux plus faciles et accessibles pour les paysans. Si l'agriculture irriguée parvint pour un temps à accorder une auto-suffisance alimentaire, et remplit donc son rôle d'agriculture vivrière pour les paysans, peu d'excédents furent produits et en 1983, seulement 2,4% de riz produit sur ces périmètres fut revendu à la SAED. L'objectif de faire de la production rizicole du Foûta une solution pour accéder à l'auto-suffisance alimentaire à l'échelle nationale fut loin d'être atteint. Par ailleurs, toujours d'après Adams, les paysans ne virent dans l'agriculture irriguée qu'une solution provisoire permettant de faire face à la sécheresse, mais ne représentant pas une solution définitive.

¹⁹¹ Traduction: "les pompes étaient fournies libres de charge, et les fournitures agricoles (fuel, fertilisants, graines) étaient fortement subventionnées."

En 1973, l'OMVS annonce son objectif d'aménagement devant favoriser toujours plus la mise en place de la culture irriguée : la création de deux barrages à Manantali au Mali et à Diama au Sénégal :

In 1973 OMVS announced its programme, centred upon the construction of two dams: the main dam upstream, at Manantali in Mali, to store the waters of the Bafing, which contributes about 60% of the flow of the Senegal River, in a reservoir; and a secondary dam at Diama, at the mouth of the river, to stop salt water penetrating the Delta and the lower valley. The programme had three components. The first was irrigation. The second was navigation: the river was to be made navigable in all seasons, from Saint-Louis to Kayes. The third was energy, with the construction of a hydro-electric plant at the base of the Manantali dam.¹⁹²

L'objectif de l'OMVS était de faire des habitants du Fleuve les premiers bénéficiaires des barrages mais ce bénéfice ne pouvait être réel qu'à partir du moment où les cultures traditionnelles seraient abandonnées au profit des cultures irriguées.

It was tacitly acknowledged that 'traditional agriculture' played an important part in the domestic economy of the Valley, and could not be withdrawn straight away; yet it was taken entirely for granted that it had no future and must be replaced as quickly as possible with irrigation, which would feed the Valley people better. Of course, that could not be the only consideration; the programme would also have to generate a cash surplus for reinvestment.¹⁹³

¹⁹² Traduction: "En 1973, l'OMVS annonce son programme, centré sur la construction de deux barrages: le barrage principal en aval, à Manantali au Mali, pour stocker l'eau du Bafing qui contribue à hauteur de 60% au débit du Fleuve Sénégal, dans un réservoir; et un second barrage à Diama, à l'embouchure du fleuve, pour arrêter l'eau sale pénétrant dans le Delta et dans le bas de la Vallée. Le programme avait trois objectifs. Le premier était l'irrigation. Le second était la navigation: le Fleuve devait être rendu navigable en toute saison, depuis Saint-Louis jusqu'à Kayes. Le troisième était l'énergie, avec la construction d'une station hydro-électrique à la base du barrage de Manantali."

¹⁹³ Traduction : « Il était tacitement reconnu que « l'agriculture traditionnelle » jouait un rôle important dans l'économie domestique de la Vallée, et ne pouvait être supprimée sur le champ, cela dit il était tenu entièrement pour acquis que cette agriculture n'avait pas de futur et devait être remplacée aussi vite que possible par l'irrigation qui nourrirait mieux les gens

Rapidement, des critiques apparurent pour contrer le projet mais elles ne furent pas entendues et le projet maintenu envers et contre tout. Pourtant la situation juste avant le début des travaux montrait déjà un fort ralentissement des cultures irriguées qui n'étaient pas aussi rentables que prévues. C'est pourquoi, considérant que la SAED coûtait trop cher à l'État, le gouvernement sénégalais décida en 1981 de supprimer toutes les formes d'aides directes aux paysans et un peu plus tard, favorisa l'accès au crédit notamment grâce à la création en 1984 de la Caisse Nationale de Crédit Agricole. Ce désengagement de l'État arriva alors que les barrages étaient déjà en cours de construction, aucun retour ne fut donc envisagé, l'irrigation devait s'étendre coûte que coûte alors même que les paysans étaient de plus en plus endettés et abandonnaient peu à peu les périmètres irrigués pour revenir à des modes de cultures traditionnels. En effet, d'une part, le désengagement de l'État fit de l'agriculture irriguée une activité de plus en plus onéreuse pour les paysans (de plus, les espaces proches du fleuve furent bientôt saturés, il fallait donc aller plus loin, rendant les travaux d'aménagement plus difficiles et plus onéreux) ; d'autre part, la pluviométrie repartit à la hausse à partir de 1988, les crues reprirent permettant de nouveau l'agriculture de décrue du *Walo* et la culture sous pluie du *Jeeri*. Petit à petit donc, les paysans abandonnèrent de nombreux périmètres irrigués pour renouer avec leurs pratiques traditionnelles.

Cependant, l'achèvement des barrages mit rapidement fin à l'espoir suscité par le regain de la pluviométrie et donc la fin de la sécheresse. En effet, alors que l'OMVS avait promis de maintenir une crue artificielle permettant à la fois à l'irrigation mais aussi aux cultures de crues de se maintenir, la réalité fut toute autre puisque les considérations techniques et économiques l'emportèrent largement sur la prise en compte des besoins des populations et la préservation de l'écosystème.

Le barrage de Manantali, celui qui gère la crue artificielle fut opérationnel à partir de 1988. Adams dresse le bilan des débuts du barrage qui furent dévastateurs pour les paysans locaux car les crues artificielles promises par l'OMVS ne furent pas aussi régulières qu'annoncées, ce qui eut des effets dramatiques pour les cultures.

de la Vallée. Bien sûr, cela ne pouvait être la seule considération, le programme devait aussi générer un surplus de cas pour le réinvestissement. »

Alors que l'année 1986 fut marquée par une bonne crue naturelle, en 1987, aucune crue n'arriva puisque le réservoir fut rempli à ce moment-là. En 1988, la crue artificielle fonctionna correctement, assurant une bonne récolte (mais la récolte fut malheureusement dévastée par les criquets. En 1989, il y eut une crue naturelle à la suite de laquelle les paysans firent leurs semis, mais pour des raisons techniques inconnues, le barrage lâcha peu après une deuxième crue artificielle qui noya les semis (Horowitz et Salem-Murdock, 1993). En 1990, malgré la sécheresse, aucune crue artificielle ne fut lâchée. En 1991, la débit naturel du fleuve fut insuffisamment soutenu par le barrage, la crue fut insuffisante pour développer une culture de décrue performante. De plus, un lâcher intempestif quelques semaines plus tard noya de nouveau les semences mises en place. En 1992, la crue naturelle fut insuffisante et de nouveau, les lâchers d'eau du barrage ne furent pas suffisants pour les populations puissent développer des cultures de décrues efficaces.

L'absence de crue est évidemment un frein majeur pour les cultivateurs et pour les éleveurs mais elle touche aussi de plein fouet les pêcheurs qui durent, eux aussi, lutter contre les effets de l'absence de crue impliquant l'impossibilité pour les poissons de se reproduire correctement.

2-1-2-2- Les conséquences sur la faune et la flore aquatiques

Le barrage de Diama, mis en fonctionnement en 1986, est destiné à la désalinisation des eaux et donc à permettre la culture irriguée dès le Delta.

Le barrage de Diama créé à l'embouchure du fleuve, dans le Delta, introduisit des difficultés supplémentaires. La première est due à l'un des objectifs principaux de Diama, c'est-à-dire la désalinisation du fleuve. Or en empêchant les eaux salées qui auparavant pénétraient en moyenne jusqu'à 120 km de l'embouchure, c'est tout un écosystème qui fut perturbé ce qui eut pour résultat la disparition d'un certain nombre d'espèces de poissons et une baisse de la reproduction : le bar tâcheté (*dicentrarchus punctatus*), l'alose (*Ethmalosa fimbriata*) et les mulets (*mugil cephalus*) ont disparu, les crevettes ont drastiquement diminué (Magrin et mohamed Seck, 2009).

Par ailleurs, la désalinisation des eaux a permis le développement de toute une végétation aquatique, notamment le *Tipha australis* qui a littéralement envahi les cours d'eau. Les filets viennent régulièrement se coincer dans cette végétation qui rend donc plus difficile la pratique de la pêche, notamment avec les grands filets collectifs. D'autres chercheurs pointent également « l'altération des fonctions nourricières » du fleuve Sénégal (Hamerlynck et Duvail, 2006). La fin du mouvement du fleuve entre mer et terre empêche des matières en suspension de voyager et ainsi prive les poissons de toute une ressource alimentaire.

Enfin, les ressources monétaires des pêcheurs baissant, le matériel nécessaire à la pêche (pirogue, filet, hameçons) est devenu trop onéreux pour de nombreuses familles incapables d'investir autant. La pêche, déjà profondément marquée par la longue période de sécheresse a donc connu un coup de grâce suite à la construction des barrages. En dehors de certaines zones, comme le Lac de Guiers ou bien le parc de Diawling, devenues d'importantes réserves poissonneuses, la pêche sur le fleuve Sénégal lui-même et ses défluent a connu un important coup d'arrêt.

Les conséquences néfastes des barrages touchèrent donc l'ensemble des activités agricoles de la Vallée. Auparavant largement auto-suffisante et même reconnue pour offrir une vraie diversité alimentaire, la Vallée du Fleuve Sénégal est un espace de plus en plus désert. Désert en raison de l'aridité toujours plus forte, due à un manque d'eau, à l'éradication de toute une bio-diversité, mais désert aussi car les populations sont de plus en plus contraintes à l'exil pour assurer leur survie.

2-2- LES SOUBALBES FACE A CES BOULEVERSEMENTS

Les changements intervenus dans l'environnement de la Vallée du Fleuve Sénégal mettent en péril le mode de vie thioubalo, transformant en profondeur les rapports de la communauté au paysage, la façon dont elle perçoit ce paysage, dont elle le représente et dont elle l'habite. Ces bouleversements contribuent à repenser la façon dont le Diârlé est reçu.

2-2-1- Des nouveaux modes de travail

Le premier changement intervient au niveau des moyens de subsistance des Soubalbés. En effet, au temps de Guélâye, les ressources monétaires des pêcheurs étaient conséquentes. Les chanteurs de Pékâne bénéficiaient directement de cette aisance financière en étant grassement rétribués ce qui leur permettait de vivre assez facilement de leur art.

Les ressources monétaires des Soubalbés venaient principalement des revenus issus de la vente des poissons pêchés. Or ces revenus ont drastiquement baissés avec la diminution des quantités de poissons pêchés et donc vendus. Les chiffres sont assez éloquentes. Selon Magrin et Seck (Magrin et Seck, 2009), la pêche continentale ne fournit plus aujourd'hui qu'un tiers de la consommation de poisson dans la vallée alors qu'elle en assurait les deux tiers avant la construction des barrages. C'est maintenant le poisson de mer, la sardinelle (*yaboye* en wolof) qui fournit la majorité du poisson consommé, étant meilleur marché de surcroît.

Cette baisse des revenus a entraîné d'abord la baisse du nombre de Soubalbés vivant entièrement de la pêche, (Magrin et Seck, 2009) :

Reizer estimait le nombre de pêcheurs de la moyenne vallée à 2 300 (500 professionnels, 1 000 semi- professionnels, 800 occasionnels). Des estimations actuelles donnent un chiffre deux fois inférieur : 900 pêcheurs, dont 400 professionnels et 440 semi-professionnels (Sy, 2005, p. 33-35). Dans le Delta comme dans le lac de Guiers, en dehors des Gaé Gaé (cf. *infra*), la grande majorité des pêcheurs sont aujourd'hui occasionnels ou pluriactifs, et le poisson surtout destiné à l'autoconsommation (Diop, 2004, p. 32).

Rares sont les familles qui ne comptent que sur la pêche pour pouvoir subsister. La culture a toujours constitué une activité complémentaire pour beaucoup de Soubalbés. Cette tendance se confirme et s'accroît. De nombreux Soubalbés ont abandonné la pêche pour faire vivre leur famille, d'autres ont pris un travail supplémentaire pour vivre. Dans la famille d'Iba Maal à Podor, aucun adulte ne se consacre uniquement à la pêche. Iba lui-même, Diâltâbé de Podor, a un travail à la mairie en plus de ses revenus de la pêche, largement insuffisants pour faire vivre sa

famille. Ses frères ne vivent pas non plus de la pêche. La poly-activité devient la règle, une réponse à la détérioration des revenus de la pêche

Il y a une véritable restructuration de l'organisation du travail qui touche les fondements des modes de vie thioubalo. L'organisation de la pêche voulue par les pouvoirs publics est d'une autre nature que la pêche des Soubalbés. Elle tend à vouloir insérer le pêcheur dans un espace fermé et rationalisé à l'extrême, un appareil d'état le privant ainsi de la liberté inhérente à la pêche traditionnelle.

L'exemple de la volonté d'instaurer la pisciculture comme nouvelle activité piscicole en lieu et place de la pêche traditionnelle est très révélatrice de ce changement de régime. La pêche dans l'appareil d'état tend à devenir une activité régulée où le pêcheur devient un travailleur cantonné dans une espace beaucoup plus restreint. La pêche traditionnelle constitue selon le vocabulaire deleuzien une action libre, un mouvement tourbillonnaire qui occupe un maximum de points de l'espace, depuis les mares où les poissons se reproduisent, jusqu'au fleuve lui-même, les trous d'eau. Le pêcheur traditionnel est un nomade qui utilise l'ensemble de l'espace qui tourne dans cet espace en utilisant ses différentes potentialités.

Le travailleur de la pisciculture se déplace dans un univers beaucoup plus restreint. Le poisson naît, grandit et vit dans un espace restreint, le pêcheur devient un éleveur de poisson. L'aménagement du fleuve, en limitant l'espace du poisson et du pêcheur, tend à vouloir modifier la liberté du pêcheur à parcourir un espace, à tourbillonner dans son espace, son rapport à l'espace devient de moins en moins libre, (Magrin et Seck, 2009) :

Depuis les années 1980, les opérations en faveur de la pêche continentale visent surtout la promotion de la pisciculture. Mais leur impact est très faible, en raison de leur envergure limitée et de leur forte dépendance technique et financière par rapport aux appuis extérieurs. L'État a lancé en 1980, avec l'appui de l'USAID, le projet « impact accéléré de la pisciculture intensive en étang dans la région du fleuve ». À l'image du colonel Schmaltz, gouverneur de la Colonie du Sénégal en 1816, qui pensait que l'expérience du jardin irrigué de Richard-Toll allait diffuser l'irrigation sur toute la rive gauche du fleuve (OMVS, 1980), les promoteurs du projet voyaient des chapelets d'étangs piscicoles s'égrener le long

du fleuve à partir de la station piscicole de Richard-Toll. De 1987 à 1990, ce projet fut relayé par un projet piscicole financé par la Caisse centrale de coopération économique près de Matam, en appoint d'un projet hydro-agricole. Un autre projet fut ensuite mis en place entre 2001 et 2005 autour de la station de Richard-Toll, avec l'appui de Taïwan ; il fut brutalement interrompu en 2005 à la suite de la reconnaissance de la Chine Populaire par le Sénégal.

Du Delta à Matam, ces expériences ont confirmé combien le développement de la pisciculture renvoie à un triple défi technique, économique et culturel. Le premier n'est pas hors de portée. Il implique de gérer des questions biologiques (adaptation des espèces) et techniques (aménagement et entretien des étangs, alimentation des poissons), mais aussi de former les pisciculteurs à la gestion technico-financière et à la maintenance des infrastructures. Le second est plus ardu et pose la question des coûts d'aménagement et d'entretien, des aliments pour les poissons et, en fin de chaîne, d'un prix de vente du poisson suffisamment rémunérateur. Le troisième, d'ordre culturel, n'est pas le moins complexe : comment transformer un agriculteur ou un pêcheur en pisciculteur ou en agripisciculteur, alors que la pêche était perçue jusqu'ici comme une activité de cueillette et non de production ? Comment revaloriser l'identité du pêcheur – qui serait probablement associée à l'exercice de la pisciculture –, alors que celui-ci est encore perçu comme un homme de métier dans des sociétés très segmentées ?

Cet anthropocène touche la fondation de la pêche qui est réorientée non plus comme de la pêche de poissons sauvages mais comme de la pisciculture.

C'est bien le rapport au mouvement non seulement des poissons mais aussi des Soubalbés que change cette réorientation décidée d'en haut. La pisciculture est par définition l'exploitation d'un espace fermé, délimité dans lequel poissons et pêcheurs n'ont plus de liberté de mouvements. La faible adhésion à la pisciculture s'explique économiquement, mais elle trouve aussi une explication culturelle. Le paysage dessiné par les Soubalbés, dont le Diârâlé est une des explications est par définition un paysage ouvert, mouvant qui se parcourt. Il n'est pas l'espace fermé de la pisciculture.

2-2-2- Du nomadisme à l'émigration

Un autre signe d'un changement de régime dans la distribution de l'espace est la hausse massive de l'émigration. Ce phénomène ne touche pas seulement les soubalbéés mais il ne les épargne pas. De nombreuses familles sont amputées localement de leur forces vives parties chercher des revenus dans des centres urbains comme Nouakhchott ou Dakar ou bien à l'étranger, en Europe notamment ou aux États Unis. Ce phénomène d'émigration massive avait commencé avec la sécheresse au début des années soixante dix. Lericollais (Lericollais, 1976) reprenant Diop (Diop, 1965) notait déjà en 1976, le nombre d'émigrés ne cesse d'augmenter :

« Une telle misère dans la vallée ne peut qu'amplifier l'exode rural. Déjà en 1965, Abdoulaye Diop (Diop, 1965) écrivait à propos de l'émigration toucouleur dans le Cap-Vert : « L'émigration s'explique essentiellement par les difficultés de subsistance des populations de la vallée... » « 80,5% des sujets interrogés affirment que l'une des raisons de leur départ (et la plus importante) est la recherche de la nourriture ». À cela s'ajoute la recherche des ressources monétaires. Maintenant les chemins de la migration sont tracés, qu'il s'agisse des populations toucouleur, maure ou soninké. Plus de 100000 Toucouleurs vivent dans le Cap-Vert alors qu'on n'en dénombrerait que 50000 en 1960. Plusieurs dizaines de milliers de Maures sont repartis dans les villes de Mauritanie et du Sénégal. Des dizaines de milliers de jeunes Soninké travaillent dans les régions industrielles de France. Les structures d'accueil autant que les initiateurs existent et facilitent de véritables transferts des forces vives des populations. »

Dans la famille d'Iba, ses fils en âge de pêcher, notamment son fils aîné, destiné à lui succéder un jour à la tête de la famille et comme Diâltâbé, ont émigré. Son fils aîné est tailleur à Nouakhchott. Ses propres fils, encore enfants, sont élevés à Podor dans la maison de son père. Mais pour les élever, les revenus de son travail sont nécessaires.

De même, lorsque l'on étudie les situations sociales des personnes citées par les poètes dans leurs performances de Diârâlê, on se rend compte que les émigrés en représentent une partie non négligeable. L'émigration est intégrée dans la vallée, les revenus de ces déplacés sont nécessaires à l'économie de la Vallée, puisque de

nombreuses familles comptent beaucoup sur les envois d'argent venus des centres urbains mais aussi de pays étrangers.

Deleuze et Guattari dans « Mille plateaux » montrent la différence de nature entre nomadisme et migration, elle réside selon eux dans la distribution de l'espace (Deleuze et Guattari, 1980, p. 472-473) :

Le trajet nomade a beau suivre des pistes ou des chemins coutumiers, il n'a pas la fonction du chemin sédentaire qui est de distribuer aux hommes un espace fermé, en assignant à chacun sa part, et en réglant la communication des parts. Le trajet nomade fait le contraire, il distribue les hommes (ou les bêtes) dans un espace ouvert, indéfini, non communiquant. Le nomos est la consistance d'un ensemble flou : c'est en ce sens qu'il s'oppose à la loi, ou à la polis, comme un arrière pays, un flanc de montagne ou l'étendue vague autour d'une cité (« ou bien nomos, ou bien polis »). (...)

Le paysage décrit dans le Diârâlê est l'expression d'un point de vue nomade sur le monde et l'espace.

Si le nomade peut être appelé de Déterritorialisé par excellence, c'est justement parce que la reterritorialisation ne se fait pas après comme chez le migrant, ni sur autre chose comme chez le sédentaire (en effet, le sédentaire a un rapport avec la terre médiatisé par autre chose, régime de propriété, appareil d'Etat...) Pour le nomade, au contraire, c'est la déterritorialisation qui constitue le rapport à la terre, si bien qu'il se reterritorialise sur la déterritorialisation même.

Le poète est le Déterritorialisé par excellence. Bien qu'originaire d'un lieu, il est celui qui parcourt tous les lieux, celui qui parle au nom de tous les lieux. Chaque lieu cité est subjectivé par une représentation à la fois personnelle, car fruit de l'inspiration du poète et collective car rappelant aussi les imaginaires de ses habitants. Ce processus de déterritorialisation/reterritorialisation est au cœur de l'activité poétique des chanteurs de Diârâlê.

Ce processus est un écho à l'activité traditionnelle de la pêche qui implique elle aussi une permanente déterritorialisation. Le pêcheur navigue sur le fleuve, explore sans cesse de nouveaux territoires dans lesquels il s'installe temporairement pour

mieux en repartir ensuite. Le Thioubalo est moins défini par un lieu précis que par son mouvement dans un territoire non fermé.

Ce sont ces mouvements essentiels à l'inspiration poétique mais aussi à tout un mode de vie qui sont aujourd'hui fortement menacés.

2-3- MISE EN PLACE DE DISCOURS DE LUTTE AUTOCHTONES

La situation actuelle du Foûta est caractérisée par une nouvelle lutte discursive entre projets de développements et discours autochtones qui défendent une autre approche de la gestion du territoire et de l'espace. Ces discours autochtones qui se déploient dans une variété de registres : de l'organisation syndicale ou associative, dans les médias, ou bien par des lanceurs d'alertes. Un bref passage en revue de ces pratiques précèdera l'analyse du Diârâlê comme discours de résistance par lui-même.

En effet, dans ce cadre le Diârâlê est devenu une affirmation politique en même temps qu'un tour de force poétique. Je conclurai cette étude en tentant de comprendre en quoi le Diârâlê devient peu à peu un discours écopoétique, grâce à la poésie. Les termes de géopoétique et de paysage littéraire permettent d'analyser la place centrale et créatrice que prend le paysage mais aussi tout un environnement dans les performances des poètes. Le terme « écopoétique », lui aussi utilisé par Kenneth White, me permettra ici de comprendre comment un discours poétique tel que le Diârâlê propose une véritable lecture du monde nomade, une façon d'être à l'espace par le biais de la création poétique. En étant un discours connectif qui contribue à définir des liens de familiarité entre un paysage et ses habitants, mais aussi entre ses habitants eux-mêmes, le Diârâlê n'a de cesse de rendre légitimes les habitants à s'approprier un espace, à le gérer souverainement.

2-3-1- Rôle des organisations syndicales

Les pêcheurs ont tenté de s'organiser pour faire entendre leur voix, notamment par le biais d'organisations syndicales. Ainsi, Iba Maal, le Diâltâbé de Podor est aussi le président de l'Association des Pêcheurs du département de Podor. À ce titre, il est chargé de communiquer avec l'ensemble des pêcheurs du département mais aussi de

dialoguer avec les représentants de l'état, notamment les services de pêche basés à Podor.

Mais cette organisation comme bon nombre d'organisations de pêcheurs peine à se faire entendre. Le poids politique des pêcheurs reste limité comme l'expliquent Magrin et Seck.

Le poids politique des pêcheurs est tout aussi limité. Peu nombreux et peu organisés, les pêcheurs sont dans des positions de relative marginalité sociale : tantôt hommes libres assimilés à un métier (Cuballo), donc à l'écart du système de pouvoir traditionnel, tantôt « étrangers », c'est-à-dire allochtones (Gaé-Gaé), donc non impliqués dans le jeu politique local. Autour du lac de Guiers, l'origine sociale des élus reflète les enjeux économiques, démographiques et politiques : agriculteurs wolofs et éleveurs peuls occupent les postes de pouvoir. La planification locale du développement est centrée sur l'aménagement hydro-agricole et ses relations avec l'élevage. Malgré le transfert de la compétence de gestion de l'environnement et des ressources naturelles aux collectivités locales¹⁰ par les lois de 1996, la pêche occupe une place tout à fait marginale dans les dispositifs d'appui à la décentralisation (Sy, 2005, p. 85). Dans les Plans locaux de développement (PLD) du Delta et de la moyenne Vallée, les préoccupations des pêcheurs ne sont prises en compte que de façon extrêmement sommaire (Diop, 2004, p. 105 ; Sy, 2005, p. 86). Ces difficultés des pêcheurs face aux processus de décentralisation sont semblables à celles observées dans les vallées comparables, comme dans le delta intérieur du Niger (Marie, Morand, N'Djim, 2007).

Cette faiblesse politique des Soubalbés dans les instances décisionnelles se ressent dans les politiques publiques de développement qui reflètent la marginalité de la pêche dans les préoccupations des développeurs :

La pêche continentale est le parent le plus pauvre des politiques de développement rural du Sénégal depuis l'indépendance. Le secteur a été géré jusqu'en 2001 par la Direction des eaux et forêts et de la chasse (DEFC), qui connut un ballotement entre le ministère du Développement et de l'économie rurale et le secrétariat d'État auprès du Premier ministre chargé de la protection de la nature. En 2000, la pêche continentale est rattachée au ministère de la Pêche, devenu en 2002 ministère de l'Économie maritime. Mais cette instabilité

ne s'est pas accompagnée de mutations de la réglementation de la pêche continentale, régie par des textes¹⁵ de 1963 et 1965.

Les services des eaux et forêts du fleuve ont été perçus par les pêcheurs surtout comme un service de répression. Passée l'époque des coopératives et du financement des matériels de pêche, leurs agents se concentrent sur les saisies de matériels irréguliers. Ils reconnaissent d'ailleurs eux-mêmes que leur service s'intéressait bien plus à la gestion des forêts, aux reboisements et aux parcs (qui drainaient des financements importants), qu'à la pêche.

Ces organisations autochtones peinent donc à trouver un écho, elles maîtrisent souvent mal les codes nécessaires pour établir un rapport de force équilibré au sein.

2-3-1- Rôle des médias

Localement les Soubalbés s'organisent pour mener ces actions de résistances, et ces luttes sont avant tout discursives. Il s'agit avant tout de faire entendre sa voix, de s'organiser pour être écouté et pour cela faire pression sur les discours dominants, notamment les discours politiques et institutionnels.

Ces menaces sont au cœur des préoccupations quotidiennes des Soubalbés. Parce qu'ils vivent chaque jour des nouvelles règles imposées et souvent destructrices pour leurs modes de vie, des voix s'élèvent de plus en plus pour résister et espérer à des alternatives. Les Soubalbés n'acceptent pas sans protester la destruction programmée de leur mode de vie mais aussi de tout un environnement dont ils ont longtemps été considérés comme les protecteurs.

Ces résistances ont accompagné chaque performance de Diârâlê. À chaque entretien, les Soubalbés rencontrés ont insisté pour parler des difficultés qu'ils rencontraient au quotidien. La caméra avec laquelle j'ai filmé les performances et certains entretiens a toujours été vue comme un moyen d'alerter les éventuels spectateurs des difficultés que l'ensemble des Soubalbés vivent aujourd'hui.

D'autres manifestations m'ont aussi fait comprendre les types de résistances présentes. Cette résistance passe avant tout par la récupération de la scène du discours. Il faut se faire entendre pour exister. Dans ce cadre, la parole prend une

grande importance. Le discours de résistance des pêcheurs cherche à atteindre une visée nationale, à devenir une parole publique entendable par les médias. C'est pourquoi, le rôle des médias devient de plus en plus important.

À deux reprises, j'ai pu assister à des interventions dans les médias d'Iba Maal parlant comme responsable des pêcheurs de Podor pour dénoncer leurs conditions d'existence.

La première sollicitation venait de la presse écrite, un quotidien sénégalais, le Soleil, venu faire un hors série estival sur la Vallée du Fleuve Sénégal. Le sujet était davantage orienté vers la culture traditionnelle des soubalbés. Mais Iba en a profité pour mettre au cœur du sujet, le problème des conditions de vie des pêcheurs.



Figure 50: Iba Maal en train d'être interrogé et photographié par des journalistes du soleil, quotidien de la presse écrite sénégalaise qui a un tirage national. (Photo: Marie Lorin, novembre 2013)

La deuxième intervention s'est faite à la télévision. Iba a été sollicité en tant que responsable de l'association des pêcheurs du département de Podor pour parler en leur nom lors d'un reportage diffusé lors du journal télévisé du soir de la télévision sénégalaise Walfajiri. Ce journal télévisé a pour habitude de diffuser des doléances des populations qui interpellent les pouvoirs publics sur des problèmes particuliers. C'est à ce titre qu'Iba est intervenu, en wolof et en français, pour signaler les

problèmes rencontrés par les pêcheurs du département. Voici la transcription en français de son intervention :

Je parle sincèrement d'Abdou Diouf, jusqu'à Abdoulaye Wade, jusqu'à Macky Sall. Il faut que les pêcheurs voient leurs choses dans le gouvernement de Macky Sall. Il faut qu'ils veillent dans les services de pêche. Les choses doivent dérouler. Mais on a vu qu'on donne des subventions aux cultivateurs, aux éleveurs. Mais les pêcheurs n'en ont pas bénéficié dans le gouvernement. On n'a pas de pirogue, on n'a pas de filet. On n'a rien, on nous néglige. Même le président, s'il fait des rapports. Il parle de l'élevage, des cultivateurs mais il ne parle de la pêche, ça lui échappe. Il faut qu'il revienne sur les pêcheurs. Les pêcheurs sont très fatigués, on est très fatigués. On lève nos doigts pour dire: Macky Sall. S'ils vont d'un côté, ils n'ont qu'à nous mettre là dedans. On voit notre activité dans le mauvais côté. Mais on n'a rien vu. Depuis le temps d'Abdou Diouf jusqu'à maintenant, on n'a rien vu. On a vu Pape Diouf, on a vu Djibo Ka, maintenant c'est Haïdara El Ali. On lève nos mains pour Haïdar El Ali. Nous les pêcheurs de la Vallée du Fleuve Sénégal, dans le département de Podor. Je ne dis pas la commune, mais dans le département de Podor, on souffre chaque jour.

Cette intervention dénonce directement l'attitude des pouvoirs publics et les interpelle. Il cite trois Présidents, Abdou Diouf (président de 1981 à 2002) Abdoulaye Wade (président de 2002 à 2012) et Macky Sall (président de 2012 jusqu'à aujourd'hui). Il nomme aussi différents ministres de la pêche passé Pape Diouf (ministre de la pêche de 2000 à 2004 puis de 2012 à 2013), Djibo Ka (ministre de la pêche de 2004 à 2012) et l'actuel ministre de la pêche en place depuis 2013, Haïdar el Ali, qu'il soutient. Iba montre le sentiment de rejet qui habite la communauté thioubalo en pointant les différences de traitement dont ils seraient victimes.

Cette intervention a pour but, non seulement d'alerter à un niveau national, mais aussi de faire bouger les politiques à un niveau local. La maire de Podor, Aïssata Tall Sall a réagi immédiatement en s'entretenant avec Iba. Même si peu de choses ont émergé de cette intervention, la réaction politique locale fut immédiate.

Ces prises de parole publiques montrent l'aspect essentiel que représente la parole dans ces processus de résistance. Tant qu'ils peuvent continuer à s'exprimer, à faire entendre leur voix, les Soubalbés survivent, affirment leur existence. Ils

participent ainsi à une lutte discursive où bien que minoritaires. Le Diârâlê comme pratique poétique ancrée à la fois dans un paysage et dans une communauté prend une nouvelle résonnance dans ce contexte de luttes discursives.

2-3-3- *Le Diârâlê: une écologie poétique ?*

Le Diârâlê pose l'écologie au centre de l'inspiration poétique. Il s'affirme de plus en plus comme une arme discursive sur laquelle s'appuyer pour montrer la valeur de la culture thioubalo mais aussi la légitimité d'une communauté à affirmer un pouvoir de gestion de l'eau. Le Diârâlê permet de montrer en acte poétique les compétences d'une communauté, son attachement à la préservation mais aussi à l'exploitation d'un espace fluvial dont elle et les autres communautés du Foûta sont peu à peu dépossédées.

Le Diârâlê est ce que Guattari appelle dans « *Les trois écologies* » (Guattari, 1989) un « *foyer catalytique de subjectivation du paysage* » et de l'environnement, c'est-à-dire une façon de s'approprier le paysage, de le faire sien par le biais d'un processus d'individuation. Chaque poète, par son art, fait du Diârâlê un vecteur de souveraineté sur le fleuve. Il donne valeur aux regards des autochtones sur le fleuve, contribue à créer du lien entre les habitants et leur espace. Le Diârâlê fait pleinement partie des ces « *agencements collectifs d'énonciation* » qui permettent aux populations riveraines de réaffirmer les rapports singuliers qu'elles entretiennent avec le fleuve, face à des volontés politiques, institutionnelles, économiques d'inscrire l'espace du fleuve dans un système global.

C'est bien la singularité du regard des Soubalbés qui est mis en danger par les mouvements d'aménagement du fleuve, qui, au contraire tentent de construire un nouveau système agricole où cette singularité n'a plus de place. Le pisciculteur doit remplacer le pêcheur, la science doit remplacer la poésie. Les cartographies ne sont plus poétiques mais deviennent des armes cadastrales.

C'est bien un mode d'être-au-monde que défend le Diârâlê, un mode d'être qui singularise le rapport des hommes à leur paysage, leur permet d'être acteurs de leur environnement en l'investissant de représentations collectives, d'imaginaires partagés, de ne pas le subir en somme.

Cette écologie, en tant que singularisation des rapports entre hommes et environnement est rendue plus intense encore par le caractère hautement connectif que prend le Diârâlê localement. En effet, cette poésie prend une résonnance particulièrement intense lorsqu'elle est chantée localement au bord du fleuve Sénégal à des Soubalbés.

Le Diârâlê permet d'abord de connecter des populations partout minoritaires. Parce que le chanteur de Pékâne est en mouvement, par son art, il permet la création d'un réseau poétique connectant des populations éparses. Les Soubalbés vivent dans une situation d'isolement. Ils vivent en famille au bord de l'eau, parfois dans des villages, souvent dans des hameaux très peu peuplés. Ils sont de plus en plus seuls, la population des soubalbés a drastiquement baissé ces dernières années. Les enfants sont partis, les voisins aussi. Or le Pékâne permet de connecter ces différents pôles isolés. Il permet de faire s'entreconnaître les Soubalbés, de leur montrer qu'ils ne sont pas isolés. En faisant cela, le Pékâne fait le lien, la connexion, décroïsonne et donne à voir un horizon inatteignable pour le Thioubalo isolé. Il permet de lui montrer que d'où qu'il soit, le Thioubalo n'est pas seul, que les Soubalbés sont indénombrables et que c'est précisément ce qui fait leur force. Ils ne peuvent être réduits et sont potentiellement partout au bord du fleuve.

Le Pékâne est donc un formidable vecteur d'espoir tout au long du fleuve. Son intensité est particulière au bord du fleuve, puisqu'il résonne directement pour ces populations isolées, il les décroïsonne directement et permet un nouvel horizon d'attente. Il permet ainsi de transmettre une énergie, un flux vital entre ces différents îlots de résistance et, ce faisant, d'envisager collectivement un devenir révolutionnaire.

Cette connexion est également plus forte localement car texte *in situ*, ce dont parle le poète est ancré dans ce que vivent les populations. Le fleuve est un acteur du poème au même titre que la voix du poète, les auditeurs, la gestuelle. Du coup le Pékâne s'incarne localement dans un paysage, et une connexion immédiate s'établit. Ceci est particulièrement visible dans les performances que je présente dans cette thèse. La mise en scène crée une connexion directe entre des mots et un paysage, entre la poésie et l'eau.

Localement la performativité du Pékâne est directement liée à un paysage et à une politique du paysage. Le Pékâne devient porteur d'un discours politique qui fait des Soubalbés les gestionnaires légitimes du fleuve accréditant ainsi bon nombre de revendications des pêcheurs.

Le Diârâlê d'aujourd'hui dit des plantes qui se meurent, des mares et rivières qui s'assèchent, une société qui bascule.

Dans son article « *Dimensions géographiques de l'épopée. La vallée du Sénégal dans le « Pekaan »* » (Camara, 2005), Camara s'arrête sur la disparition de nombreuses espèces citées dans le Pékâne de Guélâye. Toutes ces espèces sont mentionnées dans les performances de Souleymâne Maal et Souleymâne Sall. Mais sur le terrain il est devenu très compliqué de les trouver tant les végétaux ont souffert ces cinquantes dernières années :

« Des espèces reviennent fréquemment dans la toponymie d'un certain nombre de lieux, preuve que, dans le passé, elles étaient assez répandues dans la région. Tels le micocoulier africain (*Celtis intergrifolia* ou ganki en pulaar) ou le tamarinier (*tamarindus indica* ou jammi en pulaar). On rencontre la première dans les toponymes des villages de Joomandu, Foonde-Gande, Tufnde-Gande et Gangel et la seconde dans ceux de Jammi-Mbayla, Jammal et Jammel. Ces espèces dites « nobles » parce que multifonctionnelles se raréfient partout dans la vallée. Dans les noms de lieux dont le radical est formé à partir de la première, on en rencontre plus aujourd'hui qu'en de très rares endroits comme Tufnde-Gande, « la plage aux micocouliers » où un seul arbre a survécu sur la demi-dizaine que comptait ce village il y a une cinquantaine d'années, selon des témoignages concordants. À Jammal (« le Grand Tamarinier ») ou Jammel (« le Petit Tamarinier »), rares sont les personnes rencontrées sur les lieux capables d'indiquer l'emplacement du défunt tamarinier dont le village porte le nom. Plus généralement, des recherches font état de la tendance à l'extinction de cette tamaricacée (A.M.Camara, 1994) partout dans la Vallée. »

Le diârâlê, en gardant la trace de cette végétation disparue, est un rappel constant du drame environnemental qui se joue dans la Vallée, et ce faisant la poésie devient une revendication à plusieurs dimensions.

En effet, le diârâlé est une triple affirmation : poétique, écologique et politique. Elle fait écho à l'engagement continu de la société thioubalo dans son ensemble mais aussi d'individualités qui créent et s'expriment en son nom. Ces individualités sont les poètes continuant à marcher et à chanter depuis les berges calmes du fleuve Sénégal jusqu'au tumulte des grandes centres urbains que sont devenus Dakar et Nouackchott. Elles sont aussi ces hommes qui, inlassablement, jettent leur filet et entretiennent un dialogue continu avec le fleuve. Elles sont ces femmes qui continuent elles-aussi à chanter le fleuve et à s'y baigner.

CONCLUSION PARTIE 3

Dans le Diârâlé, le nomadisme peut être entendu de deux manières : il est à la fois le mouvement des poètes et des Soubalbés sur le Fleuve Sénégal. Mais il est aussi un mode d'être-au-monde, une façon devenue politique de vivre l'espace tel que défini par Deleuze et Guattari.

Le Diârâlé est un porte-voix local d'une grande intensité. Il permet de faire résonner cette réalité silencieuse : celle des vies qui se mènent malgré tout et, à travers elles, des idéaux qui se perpétuent à travers les générations. Cet aspect vital de la poésie m'est apparu avec toujours plus de force au fil de mes séjours sur le terrain. La poésie permet la survie. Continuer à chanter et à créer, à affirmer la singularité des rapports entre hommes et paysage est un enjeu vital pour la communauté thioubalo.

Conclusion générale

L'objectif de cette étude était de montrer les liens entre production poétique des Soubalbés et paysage.

Tout d'abord, il s'agissait de comprendre comment le Diârâlê se construit sur un réseau non seulement intertextuel mais aussi social, culturel et environnemental. La première partie en opérant un retour réflexif a tenté de mettre en avant tout cet arrière-plan. C'est en partant des récits fondateurs des Soubalbés, que j'ai peu à peu pris conscience de la multiplicité de formes littéraires qui traversent la communauté thioubalo. La réflexivité sur les pratiques d'enquêtes m'a également permis d'expliquer mon ancrage dans la communauté thioubalo. Il m'a semblé nécessaire d'expliquer et d'interroger les liens que j'ai tissé avec les informateurs clés de mes enquêtes pour mieux comprendre les grilles de lecture que j'ai déployé par la suite, notamment le rapport de la poésie à la question environnementale et la dimension de plus en plus revendicative du discours poétique.

La seconde partie de cette étude s'est attachée à présenter le Pékâne et le Diârâlê comme des genres dynamiques de la littérature thioubalo. Le retour sur l'histoire du Pékâne à travers l'œuvre de Guélâye Âli Fâl mais aussi à travers le passage en revue des différentes publications qui l'ont fait connaître dans le monde universitaire m'a permis de montrer les traits jusqu'à présent vus comme dominants de cette production poétique. Mais ce retour sur l'histoire m'a permis de montrer que, même si les poètes actuels assument et revendiquent un héritage culturel et littéraire, cet héritage n'est pas le signe d'un quelconque déclin mais bien au contraire celui d'un renouvellement du Pékâne à travers sa composante aujourd'hui la plus présente : le Diârâlê. Cette deuxième étape avait pour but de montrer que ce fort dynamisme du Diârâlê prenait appui sur un ancrage fort dans un territoire local qui lui a permis de s'adapter à de nouveaux contextes d'énonciation et de réception.

La troisième et dernière partie avait pour ambition de répondre à plusieurs questions liées à la place du paysage dans la poésie : en quoi le Diârâlê peut être vu comme une poésie paysagère et en quoi cette poésie paysagère peut être définie par une vision d'un environnement fluvial où la singularité et la liberté de chacun par rapport à l'espace deviennent des biens communs à défendre ? L'analyse des différents éléments constitutifs du paysage tel que décrit par le Diârâlê a permis de

montrer la place extrêmement importante de l'eau, véritable principe connectif d'un paysage marqué par la diversité de ses éléments constitutifs. Le Diârâlê a été montré comme une poésie cartographique contribuant à forger des représentations collectives du paysage, représentations marquées par une vision ouverte et libre d'un espace. La notion de nomadisme m'a permis de préciser ce rapport particulier entretenu entre paysage et humains partagé par les Soubalbés et les poètes. Ce rapport est marqué par une liberté de mouvement, par une singularité forte qui font que les Soubalbés et poètes sont dans un rapport actif à leur environnement, ils ne le subissent pas. Or, c'est cette singularité qui fut remise en cause ces dernières années en raison des bouleversements environnementaux et sociaux survenus dans la Vallée depuis une cinquantaine d'années. L'analyse de ces bouleversements et leur impact dans la société thioubalo m'a permis de poser l'hypothèse du Diârâlê comme un discours écologique apte à porter des revendications sur une gestion de l'environnement qui prendrait en compte la voix des populations locales.

À l'heure de conclure cette étude, de nombreuses perspectives s'ouvrent et cela dans différentes directions.

Sur le plan des collectes de textes elles-mêmes, de nombreuses productions littéraires restent à analyser.

Du point de vue du Pékâne, d'autres enregistrements seraient nécessaires en gardant cette perspective géographique à l'esprit. La prochaine étape de mon travail consistera à suivre un poète dans sa tournée au bord du fleuve afin d'analyser plus finement la réception locale de ses performances. Comment les populations accueillent les poètes, comment ce dernier s'adapte aux lieux et personnes rencontrées, comment se déroulent les tournées, le passage d'un lieu à un autre ? Les prochaines enquêtes de terrain seront donc orientées sur le mouvement des poètes, sur l'exploration des routes poétiques empruntées par les performances de Diârâlê.

D'un point de vue plus général sur le Pékâne, l'œuvre de Guélâye n'a pas encore été entièrement explorée, notamment sa production de Diârâlê. Les enregistrements dont je dispose montrent qu'une petite partie seulement a été transcrite (pas nécessairement publiée) et que les traductions n'ont pas été annotées suffisamment précisément pour avoir une idée des trajets empruntés et éventuellement des

changements intervenus depuis. L'un de mes objectifs est de me pencher plus précisément sur cette œuvre, de compléter les enregistrements, et surtout de retravailler les transcriptions et traductions de Diârâlê (les épopées ont, elles, été bien étudiées).

Du point de vue des productions littéraires des Soubalbés, plusieurs pistes de travail mériteraient d'être approfondies. Chaque village offre des récits fondateurs, des récits de vie de soubalbés. Repartir sur le terrain en navigant d'un village à un autre pourrait permettre de recenser ces récits, et de créer une véritable cartographie littéraire¹⁹⁴. Ce travail serait parallèle au fait d'enregistrer d'autres performances de Diârâlê. Il s'agirait de suivre une route constituée par le Diârâlê et de documenter les haltes, constituées des récits fondateurs des villages.

D'autres formes poétiques et chantées ont attiré mon attention durant mes précédentes enquêtes, il s'agit des chants de femme. J'ai déjà pu enregistrer les performances d'une chanteuse thioubalo, Houlèye Ndongue, ainsi que des performances collectives lors de préparatifs de festivités. J'aimerais poursuivre ce travail de documentation et d'analyse de ces formes littéraires féminines qui offrent une autre perspective pour la recherche et sont trop souvent oubliées.

L'autre perspective importante pour mon travail réside dans le travail sur la mise en forme des corpus et sur leur diffusion. Comme répété à plusieurs reprises, toutes mes enquêtes ont été réalisées à l'aide d'une caméra. Il s'agit de répondre à un double objectif. D'une part, permettre un accès plus incarné à ces littératures pour les personnes non familières à la culture. La vidéo permet de se rendre compte de la dimension vivante d'une telle poésie, de souligner l'importance de la voix, du corps, du paysage lui même. D'autre part, il s'agit de répondre à une demande de mes interlocuteurs pour qui la documentation filmée doit être visionnable et doit servir aussi les populations locales. Dans ce cadre, l'objectif prioritaire après cette thèse est de mettre en forme au mieux les vidéos déjà collectées, au besoin de compléter le

¹⁹⁴ Barbara Glowszeski a créé une cartographie des mythes arborigènes sur cd-rom (Glowczewski, Unesco et Warnayaka Art Centre, 2000). Il s'agissait à partir des mythes collectés de déterminer les territoires revenant aux arborigènes aujourd'hui. Cet exemple est très inspirant.

travail par de nouvelles prises de vue, et surtout de les diffuser sur des supports accessibles au plus grand nombre. Internet semble être l'un des vecteurs de diffusion les plus à même de répondre à ces objectifs ainsi que le pressage de dvd qui peuvent être distribués localement. Que ce soit par internet ou par dvd, l'objectif est de pouvoir réaliser des films à plusieurs dimensions, créant des connections, avec différents points de focalisation. Il s'agit de l'un de mes chantiers prioritaires.

Enfin la dernière perspective de recherche que je voulais aborder est la question de la collaboration interdisciplinaire pour aborder les questions écologiques qui ont occupé la dernière partie de cette étude. De plus en plus de chercheurs issus de disciplines diverses (géographie, géologie, hydrologie, agronomes, sociologues, démographes) abordent la question des changements environnementaux et de leurs conséquences sur les populations locales. L'étude des littératures orales, lorsqu'elle s'intéresse à l'ancrage local et actuel des productions littéraires dans les sociétés, offre un point de vue essentiel, permettant de faire entendre des voix souvent oubliées. À l'inverse, une expertise à plusieurs dimensions est nécessaire pour aborder ces questions qui peuvent être techniques et qui sont toujours prises dans un réseau de facteurs explicatifs. C'est pourquoi une collaboration interdisciplinaire est nécessaire pour aborder ces questions.

La route poétique empruntée dans cette étude s'achève donc non pas sur une impasse mais bien sur un carrefour. Quelque soit le nouveau chemin emprunté, de nombreuses perspectives semblent le jaloner.

Bibliographie

ADAMS A., 2000, « Social impacts of an African dam: equity and distributional issues in the Senegal River Valley », *Cape Town: World Commission on Dams (Dam Report Series)*.

AMADOU-HAMPATE BA, H BA A., KESTELOOT L., SEYDOU C., SOW A.I., 1991, *L'éclat de la grande étoile ; [suivi du] Bain rituel: récits initiatiques peuls de*, [S.l.], Ass. des class. africains.

ARBONNIER M., 2002, *Arbres, arbustes et lianes des zones sèches d'Afrique de l'Ouest*, 2. éd, Montpellier : Paris, CIRAD ; MNHN, 573 p.

AUSTIN J.L., 1970, *Quand dire, c'est faire.*, Seuil, Paris.

BA A.H., DIETERLEN G., 1961, *Koumen: texte initiatique des pasteurs peuls.*, Mouton (Cahiers de l'homme).

BA A.H., 2000, *Amkoullel, l'enfant peul : mémoires*, [Paris], Éditions J'ai lu.

BA A.H., KESTELOOT L., 1969, *Kaidara : récit initiatique peul*, [Paris], Classiques africains : Diff. les Belles lettres.

BADER J.-C., LAMAGAT J.-P., GUIGUEN N., 2003, « Gestion du barrage de Manantali sur le fleuve Sénégal: analyse quantitative d'un conflit d'objectifs », *Hydrological sciences journal*, 48, 4, p. 525-538.

BALLOUCHE A., TAÏBI A.N., 2013, « Le «dessèchement» de l'Afrique sahélienne: un leitmotiv du discours d'expert revisité », *Autrepart*, 65, 2, p. 47-66.

BAO I., 2009, « Le pekhane, un patrimoine culturel immatériel fluvial », *Rencontres du Réseau Rhônes* 2009.

BAUMGARDT, U., BORNAND, S. (dirs.), 2009, *Autour de la performance*, Paris, Publ. Langues O' (Cahiers de littérature orale), 165 p.

BAUMGARDT U., DERIVE J., 2008, *Littératures orales africaines : Perspectives théoriques et méthodologiques*, Karthala, 439 p.

BAUMGARDT U., DERIVE J., FURNISS G., COLLECTIF, 2005, *Paroles nomades: Ecrits d'ethnolinguistique africaine*, Karthala, 518 p.

BAUMGARDT U., UGOCHUKWU F., 2005, *Approches littéraires de l'oralité africaine*, Karthala, 334 p.

BIEBUYCK, B., BORNAND, S., LEGUY, C. (dirs.), 2008, *Pratiques d'enquêtes*, Paris, Publ. Langues O' (Cahiers de littérature orale), 474 p.

BORNAND S., 2008, « Histoires de contextes », *Cahiers de littérature orale*, 63-64, p. 27-57.

BORNAND S., LEGUY C., 2013, *Anthropologie des pratiques langagières*, Paris, Armand Colin (Collection U. Sciences humaines & sociales), 240 p.

BORNAND, S., LEGUY, C. (dirs.), 2014, *Compétence et performance: perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*, Paris, Éd. Karthala (Tradition orale), 342 p.

BOURLET M., 2009, *Emergence d'une littérature écrite dans une langue africaine: L'exemple du poulâr (Sénégal/Mauritanie)*, Thèse doctorat, Paris, France, Institut national des langues et civilisations orientales, 425 p.

BOURLET M., 2012, « Les poèmes-paysage de Bakary Diallo : une expérience géopoétique », Journées d'Etudes de l'APELA, Paris, 28 septembre 2012.

BOURLET M., 2013, « L'acte d'écrire: sur la performativité de l'écriture littéraire en pulaar. », *Journal des africanistes*, 83, p. 106-131.

BOURLET M., 2014, « Mobilité, migrations et littératures en réseaux. Cas des romans poulâr », *Cahiers d'Etudes Africaines*.

BOURLET M., LORIN M., 2014, « La littérature en peul sur internet: circulation, création, édition », dans *Autour de la transmission culturelle*, Rüdiger Köppe Verlag, Cologne.

BUTLER J., 1997, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, Londres.

CALAME C., 1984, « Mythe et histoire: Une contribution de N. Loraux », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 18, 3, p. 185-188.

CALAME C., 1998, « Mûthos, lógos et histoire: Usages du passé héroïque dans la rhétorique grecque », *L'Homme*, 147, p. 127-149.

CALAME C., 2002, « Interprétation et traduction des cultures », *L'Homme*, 3, p. 51-78.

CALAME C., 2005, « Pour une anthropologie des pratiques historiographiques », *L'homme*, 1, p. 11-45.

CALAME C., 2010, *La voix actée: pour une nouvelle ethnopoétique*, Editions Kimé, Paris (Anthropologie), 327 p.

CALAME-GRIAULE G., 1970, « Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines », *Langages*, 5, 18, p. 22-47.

CALAME-GRIAULE G., 1977, *Langage et cultures africaines: essais d'ethnolinguistique, études*, Paris, F. Maspero (Bibliothèque d'anthropologie), 364 p.

CALAME-GRIAULE G., 2007, « La recherche du sens en littérature orale »,.

CAMARA A.M., 2005, « Dimensions géographiques de l'épopée. La vallée du Sénégal dans le « Pekaan » », *Belgeo. Revue belge de géographie*, 4, p. 459-480.

COLLOT M., 1986, « Points de vue sur la perception des paysages », *Espace géographique*, 15, 3, p. 211-217.

COLLOT M., 2005, *Paysage et Poésie*, José Corti, Paris.

COLLOT M., 2011a, *La pensée-paysage: philosophie, arts, littérature*, Arles] : [Versailles, Actes Sud ; ENSP (Paysage), 282 p.

COLLOT M., 2011b, « Pour une géographie littéraire », *LHT, Dossier*, 8.

DELEUZE G., GUATTARI F., 1980, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit (Collection « Critique »), 645 p.

DERIVE J., 2005, « L'Afrique: mythes et littératures », dans CHAUVIN D., SIGANOS A., WALTER P. (dirs.), *Questions de mythocritique*, Imago, p. pp. 11-20.

DERIVE J., 2002, « Quand le roman s'amalgame au mythe. Usage d'un modèle mythologique africain dans Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma. », Colloque CGRI « Mythe et Création », Bruxelles, 2002.

DETIENNE M., 1992, *L'invention de la mythologie*, [Paris], Gallimard.

DETIENNE M., VERNANT J.-P., 2008, *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion.

DETIENNE M., VERNANT J.-P., LEVI-STRAUSS C., 2007, *Les jardins d'Adonis : la mythologie des parfums et des aromates en Grèce*, [Paris], Gallimard.

DIENG B., KESTELOOT L., 2015, *Contes et Mythes Wolof. Du Tieddo au Talibé*, L'harmattan, Dakar (Oralités).

DIOP A.B., 1965, « Société toucouleur et migration (Enquêtes sur l'immigration toucouleur à Dakar). », *Initiations et Études africaines*, 18, p. 232.

FAAL G.A., 1999, *Segoubali: épopée des pêcheurs pulaar*, traduit par SY A.A., Dakar, IFAN : Enda-Editions (Collection Clair de lune), 41 p.

GADEN H., 1914, *Le poular: dialecte peul du Fouta sénégalais. Vol.1: Étude morphologique, Textes. Vol.2: Dictionnaire peul-français.*, Éditions Leroux, Paris (Collection de la Revue du Monde Musulman).

GARNIER, X., HALEN (dirs.), 2015, *Littératures africaines et paysage*, Paris (Études littéraires Africaines).

GHASARIAN, C., ABELES, M. (dirs.), 2002, *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive: nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Colin (Collection U. Anthropologie), 248 p.

GLOWCZEWSKI B., UNESCO, WARNAYAKA ART CENTRE, 2000, « Dream trackers Yapa art and knowledge of the Australian desert = Pistes de rêves: art et savoir des Yapa du désert australien »,.

GRIAULE M., 1997, *Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemméli*, Paris, Fayard.

GUATTARI F., 1989, *Les trois écologies*, Paris, Galilée.

GUEYE Y., 1975, *A l'orée du Sahel: nouvelles*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 127 p.

HAMERLYNCK O., DUVAIL S., 2006, « Crues artificielles et gestion intégrée des basses vallées des fleuves africains Les exemples du fleuve Sénégal (Afrique de l'Ouest) et du fleuve Rufiji (Afrique de l'Est) Stéphanie Duvail », dans CHAUSSADE J., GUILLAUME J. (dirs.), *Pêche et aquaculture, pour une exploitation durable des ressources vivantes de la mer et du littoral*, Presses Universitaires de Rennes, (Espace et Territoires), p. 471-485.

HOROWITZ M.M., SALEM-MURDOCK M., 1993, « Development-induced food insecurity in the middle Senegal Valley », *GeoJournal*, 30, 2, p. 179-184.

IBRAHIMA KHALILOULLAH NDIAYE, MBODJ A., NIANG A.D., 2008, « La fabuleuse vie du maître du "peekane" », *Le soleil*, 2008.

KAH F.S., 1997, *Saggitorde fannuyankooré: lekde e pudî*, Muulngo 1, Dakar, Senegal, Centre Amadou Malick Gaye (Bopp) (Iwidi: Pine fulbe), 104 p.

KAH F.S., DEM A.B., JALLO Y.D., 2000, *Saggitorde fannuyankooré: taariindi, demal, ngaynaaka (Pulaar-Pulaar-Farayse)*, Ndakaaru, Senegal, Associates in Research and Education for Development.

KANE D., 2002, « Chants et récits du Pekaan »,.

KANE O., 2004, *La première hégémonie peule: le Fuuta Tooro de Koli Tenella à Almaami Abdul*, Paris : Dakar-Fann, Karthala ; Presses universitaires de Dakar (Hommes et sociétés), 670 p.

KESTELOOT L., BARBEY C., NDONGO S.M., 1986, *Tyamaba, mythe Peul: et ses rapports avec le rite, l'histoire et la géographie*, Institut Fondamental d'Afrique Noire, Université de Dakar (Notes africaines).

KESTELOOT L., 2007, *Dieux d'eau du Sahel: voyage à travers les mythes, de Seth à Tyamaba*, Paris; [Dakar], L'Harmattan ; Institut fondamental d'Afrique noire.

KESTELOOT L., DIENG B., 2009, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala : Unesco.

KYBURZ O., 1994, *Les hiérarchies sociales et leurs fondements idéologiques chez les Haalpulaar'en (Sénégal)*, Doctorat d'Université, Paris X-Nanterre, 444 p.

LERICOLLAIS A., 1976, « La sécheresse et les populations de la vallée du Sénégal », dans *La Désertification au sud du Sahara*, Dakar, Nouvelles éditions africaines.

LERICOLLAIS A., 1980, « Peuplement et cultures de saison sèche dans la Vallée du Sénégal », Notice explicative, 81, Paris, ORSTOM.

LORIN M., 2009, « Kaïdara d'Amadou Hampaté Bâ: source et transfert initiatiques africains », dans *Figures tutélaires, textes fondateurs: francophonie et héritage critique*, Paris, PUPS, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Lettres francophones), p. pp. 79-90.

MAGRIN G., SECK S.M., 2009, « La pêche continentale en sursis? Observations sur des pêcheries en rive gauche de la vallée du fleuve Sénégal dans un contexte de décentralisation », *Géocarrefour: Revue de géographie de Lyon*, 84, 1, p. 55-64.

MAGRIN G., SECK S. MOHAMED, 2009, « La pêche continentale en sursis? », *Géocarrefour*, 84, 1, p. 55-64.

MARCUS G.E., 1995, « Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, 24, 1, p. 95-117.

MBODJI H.M., s. d., « Le village de Ngaolé l'ancienne de Moussa Boukary Sarr et de Aliyidou Boukary à Peinda Sarr la légendaire »,.

MOHAMADOU A., 2014, *Le verbe en peul: formes et valeurs en pulaar du Fuuta-Tooro*, [Paris], Karthala O.I.F.

NAGY G., BOUFFARTIGUE J., 2000, *La poésie en acte: Homère et autres chants*, [Paris], Belin.

NDIAYE O., 2005a, « Guëllaye, un poète épique des pêcheurs pulaar du Foûta-Tôro (Mauritanie-Sénégal) : l'unicité d'une œuvre »,.

NDIAYE O., 2005b, « Les mutations du Pekaan, chants épiques des pêcheurs du Foûta-Tôro (Sénégal, Mauritanie) », dans BAUMGARDT U., DERIVE J. (dirs.), *Paroles nomades*, Karthala, p. 221-229.

NDIAYE O., 2010, *La notion de répertoire dans l'œuvre de Guëllaye, poète épique des pêcheurs Haalpulaar du Foûta-Tôro (Mauritanie et Sénégal)*, Thèse de doctorat, Paris, Institut national des langues et civilisations orientales.

NDONG J.-B., 1995, « L'évolution de la pluviométrie au Sénégal et les incidences de la sécheresse récente sur l'environnement / The evolution of rainfall in Senegal and the consequences of the recent drought on the environment », *Revue de géographie de Lyon*, 70, 3, p. 193-198.

RIESMAN P., 1974, *Société et liberté chez les Peuls Djelgôbé de Haute-Volta: essai d'anthropologie introspective*, Paris; La Haye; Paris, Mouton; École pratique des hautes études, 6e section.

ROBINSON D., 1988, *La Guerre sainte d'Al-Hajj Umar: le Soudan occidental au milieu du XIXe siècle*, Paris, Karthala, 424 p.

ROBINSON, D., TRIAUD, J.-L., LYDON, G. (dirs.), 1997, *Le temps des marabouts: itinéraires et stratégies islamiques en Afrique occidentale française v.1880-1960*, Paris, Karthala (Hommes et sociétés), 583 p.

SEYDOU, C. (dir.), 1991, *Bergers des mots: poésie peule du Mâssina*, Paris, France, Classiques africains : diff. les Belles lettres (Classiques africains (Paris), ISSN 0578-459X), 357 p.

SEYDOU C., 1998, *Dictionnaire pluridialectal des racines verbales du peul: peul - français - anglais = A dictionary of verb roots in Fulfulde dialects*, Paris, Karthala (Dictionnaire et Langues), 894 p.

SOW A.A., 2009, *La poésie orale peule: Mauritanie-Sénégal ; essai de typologie et choix de textes*, Paris, Harmattan (Oralités), 417 p.

SOW A.I., 1966, *La Femme, la Vache, la foi.*, Julliard, Paris (Classiques africains), 375 p.

SOW I., 1982, « Le monde des subalbé (vallée du fleuve Sénégal) », *Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire*, 44, 3-4, p. 237-320.

STIEGLER B., 1995, « Annotation, navigation, édition électronique- vers une géographie de la connaissance. », *Ars Industrialis*.

STIEGLER B., 1997, « Vers la numérisation totale de l'audiovisuel », *Ars Industrialis*.

STIEGLER B., 2011, « Sur la notion d'écosystème culturel »,.

STIEGLER B., 2013, « Le blues du net », *Lois des réseaux. Lois et pouvoirs dans le cyberspace*.

STIEGLER B., 2015, *La société automatique. 1: l'avenir du travail*, [Paris], Fayard.

SY A.A., 1978, *Seul contre tous: Deux récits épiques des pêcheurs du Fouta Toro*, Les Nouvelles éditions Africaines, Dakar, Abidjan, 167 p.

SY B., 2003, *Le Jânis: approche textuelle d'un genre de la littérature orale mauritanienne.*, Sciences du langage, Paris X.

VANDERMOTTEN C., 2004, *Géopolitique de la vallée du Sénégal: les flots de la discorde*, Paris, Harmattan (Etudes africaines), 165 p.

VERNANT J.-P., 1990, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Editions du Seuil.

VERNANT J.-P., 2012, *Les origines de la pensée grecque*, Paris, Presses universitaires de France.

WANE I., 2010, « Amour et honneur dans le Pekaan (épopée des pêcheurs du Foûta Tôro) », *Ethiopiques*, 84.

WANE Y., 1969, *Les toucouleurs du Fouta Tooro: Stratification sociale et structure familiale.*, Dakar, Institut Fondamental d'Afrique Noire, Université de Dakar (Initiations et Études Africaines), 250 p.

WESTPHAL B., 2000, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM (Collection espaces humains), 311 p.

WESTPHAL B., 2007, *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Minuit (Paradoxe), 278 p.

WHITE K., 1994, *Le plateau de l'albatros: introduction à la géopoétique*, Paris, B. Grasset, 362 p.

WHITE K., 2008, *L'esprit nomade*, [Paris], Librairie générale française.

ZOUBKO G., 1995, *Dictionnaire peul-français*, Osaka, Japon, National Museum of Ethnology, 552 p.

Table des illustrations

Figure 1: Le Fleuve Sénégal et l'Île à Morfil (carte: Marie Lorin).....	11
Figure 2 : case du Tyamaba dans la concession de la famille Gangué de Guédé. (photo : Marie Lorin, février 2010)	34
Figure 3: Route du Tyamaba laissée par son départ vers le fleuve (photo : Marie Lorin, février 2010)	35
Figure 4: Berge du Tyamaba à Guédé, endroit d'où le Tyamaba se serait jeté dans le fleuve après s'être enfui de chez lui (photo: Marie Lorin, février 2010)	37
Figure 5 : Chef et doyen du village de Ngaolé. (Photo : Marie Lorin, septembre 2011)	48
Figure 6 : Samba Ba dit Ngâri Ngawlé (à gauche) et Souleymane Maal (à droite), deux chanteurs de Pékâne originaires de Ngawlé. (Photo : David Maalik Dupuy, source : www.senegalfouta.canalblog.com)	49
Figure 7 Hamédy Niang, l'un des doyens de Ngaolé lui aussi descendant de la famille de Boukary Sar. (Photo : Marie Lorin, octobre 2012)	50
Figure 8 : Thierno Malang Sarr(à droite), l'un des doyens du village de Ngaolé (Photo : Marie Lorin, octobre 2012).....	50
Figure 9: capture d'écran de l'entretien réalisé avec Iba Maal en octobre 2012 (vidéo réalisée par Marie Lorin)	57
Figure 10: Houlèye Ndiongue lors de l'une de ses performances chantées. (photo: capture d'écran réalisée à partir d'une vidéo prise en octobre 2012, Marie Lorin)	68
Figure 11: femmes de la famille Maal qui chantent et dansent. (photo: capture d'écran d'une vidéo réalisée en novembre 2013 par Marie Lorin	69
Figure 12: femmes de la famille Maal au stade de Podor. Elles portent des pagaies pour rappeler les attributs des Soubalbés. (Photo : novembre 2013, Marie Lorin)	70

Figure 13 Femme thioubalo vendant du poisson au marché de Podor. (Photo : Marie Lorin, novembre 2013)	73
Figure 14 Poissons qui sèchent au soleil dans une concession de pêcheurs de Podor (Photo : Marie Lorin, novembre 2013).....	73
Figure 15 Femme thioubalo cultivant un jardin au bord du défluent du fleuve Sénégal, le Doué. (Photo : Marie Lorin, décembre 2014)	74
Figure 16 : Enfant thioubalo navigant sur une pirogue (Photo : Marie Lorin, Gâyo, novembre 2011).....	83
Figure 17 : Pirogue à voile au bord du fleuve de Podor (photo : Marie Lorin, octobre 2013).....	84
Figure 18 : filets dans la famille Maal de Podor (photo : Marie Lorin, octobre 2013).	85
Figure 19 : Iba Maal en pleine séance de tissage d'un filet chez lui dans sa chambre (photo : Marie Lorin, septembre 2013).....	86
Figure 20 : Iba Maal qui installe de nouveaux flotteurs sur son filet, sa petite-fille assiste à l'opération (photo : Marie Lorin, novembre octobre 2012).....	87
Figure 21 : Iba Maal posant un filet pour la nuit (Photo : Marie Lorin, septembre 2013).....	88
Figure 22 : Iba lâche son filet depuis la pirogue (photo : Marie Lorin, Septembre 2013)	88
Figure 23 : Filet qui dérive derrière la pirogue (Photo : Marie Lorin, Podor, 2013)....	89
Figure 24 : Soubalbés de Gâyo pêchant avec grand filet (photo : Marie Lorin, 2011).	89
Figure 25- cage utilisée par des soubalbés originaires de Dagana venus pêcher à Podor pour quelques mois (Photo : Marie Lorin, septembre 2013).....	90
Figure 26 : Lignes de hameçons servant à attraper de gros poissons (Photo : Marie Lorin, Podor, septembre 2013).....	90
Figure 27 jaquette d'un dvd de Pékâne de Hammadi Ayse Jool (acheté rue Doudeauville en 2014)	145

Figure 28 Photo de la jaquette du dvd réalisé sur l'édition 2013 du festival "le blues du fleuve"(acheté sur le marché de Podor en février 2014)	146
Figure 29 : capture d'écran réalisée à partir de la page internet du label Sahelsounds, (source : http://sahelsounds.com/2011/11/pekane/).....	148
Figure 30: Souleymâne Maal (à gauche en bleu) et Iba Maal durant la première performance de Pékâne (capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de cette performance, novembre 2011, Marie Lorin)	172
Figure 31: Maman Boubou Seck à gauche et Souleymâne Maal (capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de le deuxième performance de Souleymâne Maal, novembre 2011, Marie Lorin)	174
Figure 32: Souleymâne Maal au bord de l'endroit où le fleuve Sénégal et son défluent le Doué se séparent (capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de sa performance, novembre 2011, Marie Lorin)	175
Figure 33: Maman Boubou Seck et Souleymâne Maal chante (capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de la performance, novembre 2011, Marie Lorin)	177
Figure 34: Souleymâne Sall à Gayô en train de chanter (capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de cette performance, octobre 2012, Marie Lorin)	190
Figure 35: Souleymâne Sall au milieu en train de chanter dans une pirogue qui navigue sur le Gayô (capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de la performance, octobre 2012, Marie Lorin).....	193
Figure 36 : Souleymâne Sall en train de chanter debout dans la pirogue (capture d'écran réalisée à partir de la vidéo de la performance, octobre 2012, Marie Lorin).....	193
Figure 37: Carte du Bassin du Sénégal (source: (Bader, Lamagat et Guiguen, 2003))	228
Figure 38 La rivière Yédié.....	236
Figure 39: "Falo Leen", jardin au bord de l'eau cité dans le Diârâlé de Souleymâne Sall, situé près du village de Diatar (photo: Marie Lorin, décembre 2014)	256

Figure 40: l'eau se retire peu à peu des champs de Podor, les vaches viennent alors brouter l'herbe nouvellement poussée (photo: Marie Lorin, novembre 2013) .	258
Figure 41: champs inondé par la crue à la sortie de Podor (photo: Marie Lorin, 2012)	259
Figure 42: Itinéraire 1: de Ngaolé à Ndiaw Worgo.....	268
Figure 43: Itinéraire 2: Antène- Anyam Tounguèl.	270
Figure 44: Itinéraire 3: Lérabé-Koga.....	274
Figure 45: Itinéraire 4:Dâra Hâlaybé- Thidé Diêri.	274
Figure 46: Synthèse des quatre itinéraires décrits dans la séquence 1 de Souleymane Sal.....	275
Figure 47 : Évolution des précipitations à Podor entre 1931 et 1993 (source :(Ndong, 1995)).	285
Figure 48: Évolution des précipitations à Matam entre 1931 et 1993 (source: (Ndong, 1995)).	285
Figure 49: tableau des précipitations dans les principales villes du Foûta Tôro (source: Henry Lericollais (Lericollais, 1976)).	286
Figure 50: Iba Maal en train d'être interrogé et photographié par des journalistes du soleil, quotidien de la presse écrite sénégalaise qui a un tirage national. (Phtoto: Marie Lorin, novembre 2013)	311

Table des matières

Remerciements	1
Sommaire	5
Introduction.....	8
1- Présentation des performances.....	9
1-1- Le Foûta	10
1-2- Les Soubalbés	11
1-3- Terrains et corpus.....	13
2- Annonce du plan	14
3- Cadres théoriques	16
3-1- L'oralité	16
3-2- La géopoétique.....	17
3-3- Rhizome, nomadisme et écologie	19
 Partie 1 - Environnement textuel et social du Diârâlé : vers une approche locale de la poésie des pêcheurs (Soubalbés)	21
Chapitre 1- mythe global et mythe local	24
1- 1- Histoire du Tyamaba.....	24
1- 2- Le Tyamaba d'Hampaté Bâ	25
1-2-1- Dimension géographique	28
1-2-2- Une focalisation sur l'élevage	30
1-3- Le Tyamaba sur l'île à Morfil.....	32
1-3-1- La ville de Podor, l'entrée dans le Foûta.....	32
1-3-2- Le Tyamaba de Guédé	33
Chapitre 2- Un réseau littéraire autour de l'eau.....	40
2-1-Ngaolé.....	40
2-1-1- Ngaolé, centre historique.....	40
2-1-2- L'histoire de Moussa Boukari Sarr	41
2-1-3- Penda Sarr, une héritière extraordinaire.....	44
2-1-4- La bataille mémorielle.....	47
2-2- Podor	52
2-2-1- Rencontre avec Iba Maal, la nécessité de construire des archives fiables	52
2-2-2- La fondation d'un lignage de Diâltâbés	56
2-2-3- Une enquête sans parole : exercer son regard.....	62
2-2-4- Retour réflexif sur ma pratique d'enquête.....	64
2-2-5- La découverte d'un fonctionnement familial.....	67
Chapitre 3- Les Soubalbés et l'eau au Foûta Tôro	71

3-1- Organisation sociale	71
3-1-1- Les Soubalbés, une caste indépendante	71
3-1-2- Les autres castes au Foûta	75
3-1-3- Organisation sociale de la communauté thioubalo	79
3-2- Des savoir-faire techniques : entre maîtrise du fleuve et transmission	82
3-2-1- La pirogue et les courants, la possibilité de naviguer sur le fleuve.....	82
3-2-2- Construction et utilisation d'outils/armes	84
3-3- Maîtrise d'un langage magique.....	91
3-3-1- Les cefi (sg :cefol) : incantations	91
3-3-1-1- Définition formelle	91
3-3-1-2- L'incantation comme parole performative.....	92
3-3-1-3- Transmission et création d'incantations.....	93
3-3-2- Le feere	95
Conclusion Partie 1.....	96

Partie 2 - Le Pékâne, de Guélâye Âli Fâl aux poètes contemporains :

dynamisme du Diârâlê	98
-----------------------------------	-----------

Chapitre 1- Présentation du Pékâne

1-1- Définition générale	100
1-1-1- Un chant	100
1-1-2- Qui porte sur la communauté thioubalo	103
1-1-3- Qui porte sur l'eau et le fleuve	104
1-1-4- Qui témoigne d'une maîtrise de la langue peule.....	105
1-1-4-1- La pratique du poûlar	105
1-1-4-2- Une volonté de démontrer une grande maîtrise de la langue	107
1-2- Formes du Pékâne	109
1-2-1- Un mélange de genres	109
1-2-1-1- Épopée	109
1-2-1-2- Diarâlê, la poésie du fleuve	110
1-2-1-3- D'autres procédés poétiques.....	110
1-2-2- Une forme ouverte qui laisse la place à l'inspiration.....	111
1-2-3- Le rythme des vers.....	114
1-2-4- Le sappade, une co-énonciation	115
1-2-5- Utilisation de formulaires.....	120
1-2-5-1- Une formule d'ouverture	120
1-2-5-2- Des béquilles mémnotechniques	124

Chapitre 2- Contextes de production du Pékane.....

135

2-1- Le Fiffre (fiifiire), la poésie de combat	135
2-1-1- La chasse au crocodile	135
2-1-2- Poésie d'exhortation au combat : dimension épique	137
2-2- Le Pékâne de la pêche	140
2-3- Le Pékâne des tournées: une poésie de la rencontre	142
2-4- De la diffusion à la radio au Pékâne sur internet.....	144
2-4-1- La diffusion sous forme de supports audio-visuels	144
2-4-2- L'arrivée d'internet.....	147

Chapitre 3- Les Poètes du Pékâne : De Guélâye Âli Fâl aux poètes contemporains

.....	150
3-1- Guélâye Âli Fâl, le renouveau du Pékâne.....	150
3-1-1- Du Pékâne endogame au Pékâne de Guélâye	150
3-1-2- Histoire de la vie de Guélâye	152
3-1-3- L'œuvre de Guélâye	155
3-1-3-1- Les tournées de Guélâye	155
3-1-3-2- Enregistrements abondants.....	156
3-1-3-3- Une œuvre particulièrement bien étudiée et publiée.....	158
3-1-4- Critique des visions déclinistes du Pékâne	160
3-1-4-1- Omniprésence de l'épopée et oubli du Diârâlé	160
3-1-4-2- Une dynamique poétique contemporaine	163
3-1-4-3- Mercantilisation du Pékâne.....	164
3-2- Souleymâne Maal	170
3-2-1- Présentation de la performance	171
3-2-2- Une performance de reprise, utilisation d'un « formulaire Guélâye »	177
3-2-3- Récit de vie.....	184
3-3- Souleymâne Sal	188
3-3-1- Présentation de la performance	189
3-3-2- Une vision créatrice de la transmission orale	196
3-3-3- Valorisation d'un itinéraire personnel	198
3-3-4- Récit de vie.....	201
3-4- Performer le Pékâne	203
Conclusion Partie 2.....	206

Partie 3- Le Diârâlé : du nomadisme d'une poésie paysagère.....207

Chapitre 1- Le diârâlé, une description rhizomatique du paysage fluvial..... 210

1-1- L'eau : principe connectif.....	211
1-1-1- Le fleuve	212

1-1-2- Les défluent.....	214
1-1-3- Les confluents.....	219
1-1-4- Les rivières.....	221
1-1-5- Les mares.....	223
1-1-6- Les trous d'eau.....	226
1-1-7- Eau et agencement du paysage.....	228
1-2- Le Diârâlê : des plateaux paysagers.....	231
1-2-1- Les villages, des mondes d'intertextes.....	233
1-2-1-1- Le Diârâlê: une base de données toponymiques.....	233
1-2-1-2- Différentes approches descriptives.....	234
1-2-1-3- Les toponymes comme moteurs poétiques.....	242
1-2-1-4- Les villages-plateaux : des portes narratives.....	246
1-2-2- Le Diârâlê : une poésie végétale.....	253
1-2-2-1- Les espaces cultivés.....	254
1-2-2-2- Les plantes.....	260
1-3- Le Diârâlê, poésie cartographique.....	265
1-3-1- Une cartographie en mouvement : la représentation d'un monde nomade.....	265
1-3-1-1- Le poète marcheur.....	265
1-3-1-2- Une expérience géopoétique : les mots mis en cartes.....	266
1-3-2- Le nomadisme du Diârâlê : un écho au mode de vie des Soubalbés.....	278
Chapitre 2- Le nomadisme en lutte.....	282
2-1- Un changement de paradigme.....	283
2-1-1- Sécheresse.....	283
2-1-1-1- La sécheresse en chiffres.....	284
2-1-1-2- De la notion de « sécheresse » à la théorie de l'assèchement.....	290
2-1-2- Les réponses politiques.....	295
2-1-2-1- La fin d'une agriculture traditionnelle ?.....	295
2-1-2-2- Les conséquences sur la faune et la flore aquatiques.....	301
2-2- Les Soubalbés face à ces bouleversements.....	302
2-2-1- Des nouveaux modes de travail.....	303
2-2-2- Du nomadisme à l'émigration.....	306
2-3- Mise en place de discours de lutte autochtones.....	308
2-3-1- Rôle des organisations syndicales.....	308
2-3-1- Rôle des médias.....	310
2-3-3- Le Diârâlê: une écologie poétique ?.....	313
Conclusion partie 3.....	316
Conclusion générale.....	317

Bibliographie.....	322
Table des illustrations	330
Table des matières	335

Marie LORIN

La poésie orale peule des pêcheurs de la vallée du Fleuve Sénégal (Pékâne): approche géopoétique

Cette étude propose de mettre en relation une pratique poétique propre à la communauté des pêcheurs du fleuve Sénégal, le Pékâne (*Pekaan* en poulâr) – en particulier l’une de ses composantes la moins connue, le Diârâlé (*jaaraale* en poulâr) – et un paysage : la vallée du Fleuve Sénégal. Le Pékâne est une poésie orale en poulâr chantée *a capella* par des Soubalbés, c’est-à-dire les pêcheurs du Fleuve Sénégal. Le Diârâlé est couramment défini comme de la poésie descriptive. Il s’agit d’une poésie ancrée dans un territoire local qui retrace l’itinéraire des poètes circulant au bord du fleuve Sénégal. Cette dimension géographique fondamentale a orienté le choix d’un cadre théorique particulier, celui de la géopoétique, qui n’a pas encore été mis à l’épreuve pour étudier le Pékâne et ses différentes composantes. C’est pourquoi cette étude essaiera de montrer en quoi le Diârâlé peut être défini comme une poésie paysagère qui a su s’adapter à un contexte très mouvant. Pour ce faire, trois questions principales seront abordées.

La première partie analysera comment le Diârâlé se construit sur un réseau non seulement intertextuel mais aussi social et culturel. Une seconde partie s’interrogera sur les évolutions du Diârâlé en montrant qu’il s’agit d’un genre dynamique qui a su se perpétuer au-delà de Guélâye Âli Fâl, la figure tutélaire du Pékâne contemporain sur lequel toutes les études avaient jusqu’à présent porté. Enfin, une dernière partie montrera que le Diârâlé peut être considéré comme une poésie paysagère et nomade en prise avec les bouleversements environnementaux qui frappent de plein fouet la Vallée du Fleuve Sénégal.

L’analyse s’appuiera sur un corpus de six textes oraux, transcrits en poulâr et traduits en français, collectés auprès de deux chanteurs de Pékâne au Sénégal en 2011 et 2012.

Mots-clés : Poésie, Peul, Pékâne, Fleuve Sénégal, géopoétique

This dissertation aims to link a poetry specific to River Senegal’s fishermen called Pékâne (*Pekaan*) - especially one of its lesser-known component called Diârâlé (*Jaaraale*) - and a landscape : the Valley of the River Senegal. Pékâne is a fulani oral poetry sung *a capella* by fishermen of the River Senegal. Diârâlé is often defined as a descriptive poetry. It is deeply rooted in a local territory and it retraces the poets’ itinerary along the bank of the River Senegal. This fundamental aspect has lead me to choose a specific theoretical framework : the geopoetic approach which has never been used before to study Pékâne and its components. This is why, this dissertation tries to show why Diârâlé can be defined as a landscaping poetry which was able to adapt itself to a highly changing environment. Three main issues are raised.

The first part analyses how Diârâlé is building itself not only on an intertextual network but also on a social and cultural network. The second part examines the Diârâlé actual evolutions, showing that it is a dynamic genre which was able to continue beyond Guélâye Âli Fâl, the tutelary figure of modern Pékâne. Finally, the last part shows that Diârâlé can be considered as a landscaping and nomadic poetry linked to environmental changes that are hitting the River Senegal Valley.

The analysis is based on a corpus made of six oral performances collected in 2011 and 2012 in Senegal. Texts are transcribed in Fulani and translated into French.

Key-words : Poetry, Pékâne, Senegal River, geopoetic.